DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Théorie syntaxique et Syntaxe du français

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

La grammaire générative
Larousse

Introduction à la grammaire générative
Plon

Tendances nouvelles en syntaxe générative
Larousse

Generative Grammar in Europe
(en collab. avec F. Kiefer)
Reidel

NICOLAS RUWET

LANGAGE, MUSIQUE, POÉSIE

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e^

CE LIVRE
EST PUBLIÉ DANS LA COLLECTION
POÉTIQUE
DIRIGÉE PAR HÉLÈNE CIXOUS
GÉRARD GENETTE
ET TZVETAN TODOROV

© *Éditions du Seuil, 1972.*

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

à Gyoko

Avant-propos

Ce livre reprend les principaux articles que j'ai écrits sur la musique et sur la poésie [1]. Le plus ancien date maintenant de treize ans, le plus récent de l'année dernière. Quoique j'aie beaucoup évolué au long de ces années — parti de la musique pour aboutir à la grammaire transformationnelle, en passant par la poétique et par la linguistique structurale — ces textes me paraissent garder suffisamment d'unité et d'actualité pour mériter une publication groupée, d'autant que la plupart ont paru à l'origine dans des publications assez difficiles d'accès; ceux de musique en particulier n'ont connu, en France du moins, qu'une diffusion très confidentielle. A part quelques corrections typographiques et stylistiques, l'addition de quelques notes, et la suppression de quelques erreurs, ils sont reproduits ici sans modifications.

L'unité de ce recueil se manifeste sur deux plans, l'un de méthode, l'autre de contenu. Du point de vue de la méthode, tous ces textes se caractérisent, d'une manière ou d'une autre, par l'application de démarches inspirées de la linguistique à des domaines sémiotiques qui ne relèvent pas de la linguistique au sens strict (la musique) ou qui, s'ils en relèvent de plein droit (la poétique), ont été longtemps négligés par les linguistes professionnels, à quelques exceptions près dont la plus illustre est représentée par l'œuvre de Roman Jakobson. Du point de vue du contenu, la plupart de ces textes [2] sont centrés

1. J'ai exclu quelques comptes rendus, ainsi qu'un article, de caractère surtout bibliographique, « Musicologie et linguistique », paru dans la *Revue internationale des Sciences sociales* 19 (1967) 1. p. 85-93.

2. Dans les deux premiers chapitres, « Contradictions du langage sériel » et « Fonction de la parole dans la musique vocale », le rôle du principe de projection de rapports d'équivalence sur la séquence peut à première vue être moins évident que dans les suivants. Il n'en est pas moins crucial : les déficiences du langage

sur ce qui, pour moi comme pour Jakobson, est la propriété fondamentale et commune du langage musical et du langage poétique : la répétition — plus précisément, la « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (cf. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, p. 220).

On notera que, si je me suis largement inspiré de principes et de méthodes qui, appliqués pour la première fois en linguistique, sont d'une portée plus générale dans les sciences humaines, je n'ai jamais essayé de transposer directement, à la musique en particulier, des concepts, des règles ou des résultats spécifiques aux langues naturelles. Il s'agit ici d'être très prudent. Dès qu'une discipline comme la linguistique dépasse le stade des généralités, il y a des chances pour que les résultats qu'elle atteint soient si spécifiques qu'ils n'aient aucune application en dehors de son domaine propre. Si on s'efforce de les transposer à d'autres domaines, on risque de tomber dans des approximations et des métaphores.

Ceci vaut pour les résultats de la linguistique structurale comme pour ceux de la grammaire générative. Les grands principes généraux qu'elles ont posés — les distinctions entre langue et parole (compétence et performance), synchronie et diachronie, variantes et invariants, grammaticalité et agrammaticalité, ainsi que l'exigence du recours à des systèmes de règles explicites et récursifs, etc. — peuvent tout naturellement s'appliquer en poétique ou en musique. Mais il en va autrement de concepts spécifiques comme ceux de morphème (ou « monème »), de structures profonde et superficielle, de transformation, de contraintes sur les transformations, etc. Toute tentative de retrouver ces notions en musique, par exemple, me semble vouée à l'échec [1].

sériel tiennent en grande partie à la méconnaissance, chez ses tenants, de la fonction de la répétition en musique. D'autre part, tout ce qui est dit au chapitre II sur les rapports entre musique et parole tient à la possibilité de trouver un langage commun pour parler des faits musicaux et des faits linguistiques, à la possibilité de trouver des rapports d'équivalence entre texte et musique — ce qui mène nécessairement à dégager des équivalences (et des oppositions) entre deux systèmes différents basés l'un et l'autre sur la projection de rapports paradigmatiques sur l'axe syntagmatique; voir, en particulier, l'analyse d'un Lied de Schumann donnée comme illustration.

1. Je pense notamment aux tentatives de Saint-Guirons et de Mâche de retrouver la double articulation en musique (cf. G. Saint-Guirons, « Recherche d'une analyse musicale distinctive », *Études de Linguistique appliquée* 3 (1964), p. 12-35,

En revanche, le principe général que, pour décrire adéquatement un système sémiotique, il est nécessaire de poser plusieurs niveaux abstraits de représentation, dont chacun est caractérisé par un ensemble d'unités et de règles propres, et qui sont reliés entre eux par des règles de représentation — ce principe est d'application en musique ou en poétique aussi bien qu'en linguistique au sens strict. En poétique, le recours à la notion de niveaux abstraits de représentation a permis à Morris Halle et S. Jay Keyser de renouveler l'étude de la métrique [1]. J'ai moi-même indiqué (cf. ci-dessous, chap. V) qu'une démarche identique s'impose en musique : si on veut décrire correctement, par exemple, les musiques du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, on est amené à poser deux niveaux abstraits distincts, celui de la « basse fondamentale » et celui des « ornements ». Mais on peut voir tout de suite que ces deux niveaux, définis tous deux en termes de rapports sonores, ne se laissent ramener à rien de semblable, par exemple, à la distinction faite en syntaxe transformationnelle entre une structure profonde (interprétable sémantiquement) et une structure superficielle (interprétable phonétiquement).

En ce qui concerne le problème du sens, la poétique se doit évidemment d'intégrer les résultats (encore très incertains et lacunaires au stade actuel de la recherche) qui ont été obtenus en sémantique par les linguistes, les logiciens et les philosophes du langage. Mais elle ne peut sans doute pas s'en tenir là, dans la mesure où le jeu systéma-

et F.-B. Mâche, « Méthodes linguistiques et musicologie », *Musique en jeu* 5 (1971), p. 75-91). Aux critiques qui ont été faites de ces essais par J. J. Nattiez (« Situation de la sémiologie musicale », *Musique en jeu* 5, p. 3-18, et « Is a descriptive semiotics possible? », à paraître, Indiana University), on peut en ajouter une autre; tout essai d'identifier le « motif » en musique au morphème (au monème) se heurte à la difficulté suivante : alors que dans toute langue les morphèmes sont apparemment de longueur finie (en termes du nombre de phonèmes ou de syllabes), il semble bien qu'il n'y ait pas de « plus long motif » en musique — étant donné un motif quelconque, on peut toujours construire, à partir de ce motif, un autre motif plus long, par l'allongement ou l'addition de notes. D'autre part, si on peut certainement, en un sens très général, parler en musique de rapports transformationnels (cf. le chapitre IV ci-dessous), ces rapports n'ont pas grand-chose à voir avec la notion technique de transformation telle qu'elle est définie en syntaxe générative.

1. Cf. notamment Morris Halle et S. J. Keyser, « Chaucer and the study of prosody », *College English* 28 (1966), p. 187-219, et Morris Halle, « On meter and prosody », *Progress in Linguistics* (ed. by M. Bierwisch et K. Heidolph), La Haye, Mouton, 1970, p. 64-80. Voir aussi Jacques Roubaud, « Mètre et Vers », *Poétique* 7 (1971), p. 366-387.

tique des rapports d'équivalence formelle (syntaxiques, prosodiques, phonétiques) tend constamment à induire des rapports sémantiques de types très différents de ceux qui ont été abordés jusqu'à présent par les sémanticiens. Pour étudier ce type nouveau de rapports sémantiques, la poétique devra donc forger ses propres outils; c'est sans doute d'ailleurs un domaine où la poétique est susceptible d'apporter une contribution à la linguistique et à la sémantique générales, dans la mesure où, comme l'a constamment montré Jakobson, ces rapports sémantiques fondés sur l'équivalence formelle, s'ils trouvent dans la poésie un champ privilégié, ne s'y limitent nullement, et se retrouvent, sous des formes plus ou moins accentuées, dans d'autres types de discours.

Quant à la « sémantique musicale », elle n'a pas grand-chose à gagner à s'inspirer de la linguistique. Reprenant ce que j'écrivais ailleurs [1], je dirai que, le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre. Si on tient absolument à parler de signifiant et de signifié en musique, on dira que le signifié (l'aspect « intelligible » ou « traduisible », comme dit Jakobson [2]) est, en musique, donné dans la description du signifiant (l'aspect « sensible »). La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formelle de la « syntaxe » musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux où il a une réalité (production, transmission acoustique, perception, contre-coups physiologiques tels que les modifications du rythme cardiaque, etc.).

Il faut ici prévenir une confusion possible. En disant que le signifié se donne, en musique, dans la description du signifiant, je ne voulais nullement limiter le sens d'une pièce musicale ou d'un fragment donné aux « règles d'emploi définies par la syntaxe formelle du système musical [3] ». Saint-Guirons [4] nous dit par exemple que le début de la *Toccata* en ré mineur de Bach a la signification « ré mineur », les éléments /LA SOL LA SOL FA MI RÉ DO dièse RÉ/ ayant pour

1. Voir l'article cité à la note 1, p. 91.
2. Cf. Jakobson, « A la recherche de l'essence du langage » *Diogène* 51 (1965), p. 22-38.
3. Cf. Nattiez, « Situation de la sémiologie musicale », p. 9.
4. Cf. article cité à la note 3. La position de Saint-Guirons est discutée par Nattiez, *ibid.*

signifiés respectifs, dans ce contexte : « dominante, sous-dominante, dominante, etc. » C'est évidemment jouer sur les mots, confondre le plan du langage et celui du métalangage technique, et Nattiez (*op. cit.*) a raison de ne voir là qu'une « métaphore inutile ». Mais quand Nattiez envisage « une autre acception de l'expression : sémantique musicale », à savoir le pouvoir évocateur de la musique, il adopte, pour l'aborder, une démarche qui me semble peu prometteuse. Le recours à la psychologie expérimentale à la manière de Francès [1] ne peut, au mieux, que confirmer ce que nous savions déjà (que la *Petite Musique de nuit* est perçue comme enjouée, etc.), et il n'a aucun pouvoir explicatif. Nattiez le reconnaît d'ailleurs, mais deux des trois directions de recherche qu'il nous propose pour rendre compte du « pourquoi de l'association, à une forme musicale donnée, d'un sentiment ou d'une image » pèchent par un behaviorisme et un associationnisme étroits. S'adresser à des éléments du contexte verbal ou situationnel (titre des œuvres, texte vocal, situation donnée dans le ballet ou l'opéra, etc.) pour rendre compte du sens de l'œuvre, c'est renoncer à établir tout lien intrinsèque entre l'œuvre et son sens [2]. L'étude de l' « analogie entre les courbes mélodiques du langage et de la musique, le sémantisme des premières se reportant sur les secondes » est plus intéressante, mais assez limitée — et le rapport entre la musique et son sens reste conçu comme extrinsèque. Seule la dernière voie, le recours à la neuro-physiologie et l'étude, par exemple, des « connexions entre rythmes biologiques et rythmes musicaux », semble devoir mener à des résultats, mais je crois que ceux-ci sont assez inaccessibles au stade actuel de la recherche.

C'est ici que l'exemple de la linguistique me paraît utile — à nouveau, sur le plan de la méthodologie générale et non sur le plan des résultats concrets. Les linguistes, structuralistes et générativistes, nous ont appris que l'étude interne d'un système est première par rapport à celle de ses conditions psychologiques et physiologiques.

1. Cf. R. Francès, *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958. On trouvera une critique de certaines propositions de Francès (qui ne concernent toutefois pas le problème du sens de la musique) au chapitre v de ce livre.
2. Pour une conception très différente des rapports entre le texte et la musique dans la musique vocale — conception qui préserve l'originalité des deux et repose sur la possibilité de dégager le contenu intrinsèque de la musique — cf. le chapitre II ci-dessous.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la remarque que je faisais plus haut. L'analyse, suffisamment poussée, d'un fragment, d'une œuvre, d'un ensemble d'œuvres, du style d'une époque donnée, etc., devrait permettre de dégager des structures musicales qui sont homologues d'autres structures, relevant de la réalité ou du vécu; c'est dans ce rapport d'homologie que se dévoile le « sens » d'une œuvre musicale. Prenons un exemple simple : soit un fragment musical tonal composé de deux parties A et A′; A se termine sur une cadence rompue, A′ commence de la même manière que A et se termine sur une cadence parfaite. Dans le cadre du système tonal, il est clair que la première partie sera interprétée comme un mouvement mené jusqu'à un certain point et interrompu ou suspendu, et la seconde comme la reprise du même mouvement, cette fois mené jusqu'à son terme. On voit dans ce cas que la simple description permet de dégager une certaine structure — mouvement esquissé et suspendu, puis repris et mené à son terme — qui est homologue d'un ensemble indéfini d'autres structures qui peuvent se retrouver dans le réel ou le vécu. C'est dans ce rapport d'homologie que je verrais ce qu'on peut appeler le sens (partiel) du fragment en question, et il est évident que seule l'analyse formelle interne permet de le dégager.

Je n'ai pas l'intention, dans ce bref avant-propos, de passer en revue les réactions ou les critiques que les textes qui suivent ont pu susciter, de discuter certains de leurs prolongements possibles, ni d'envisager toutes les conséquences que peut avoir, pour le renouveau des études musicales et poétiques, le développement de la grammaire générative. J'espère aborder certains de ces problèmes ailleurs. En ce qui concerne les nouvelles perspectives offertes par la grammaire générative, je renverrai pour le moment aux suggestions, de caractère encore largement programmatique, qui ont été faites, pour la poétique par Manfred Bierwisch [1], et pour la musique par Lindblom

1. Cf. M. Bierwisch, « Poetik und Linguistik », *in* H. Kreuzer et R. Gunzenhäuser, eds., *Mathematik und Dichtung*, Munich, Nymphenburger, 1965, p. 49-66; repris dans J. Ihwe, ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Francfort, Athenäum, 1971, p. 568-586.

et Sundberg [1]. Toutefois, comme une bonne partie des études qui suivent sont consacrées à des analyses d'œuvres particulières — fragments de Rameau et de Debussy, chansons de troubadours, poèmes de Louise Labé et de Baudelaire —, il vaut la peine de dire quelques mots sur les rapports entre l'étude théorique de la musique, de la poésie, ou du langage en général, et l'étude de textes particuliers.

La grammaire générative, on le sait, a tourné résolument le dos à l'étude de corpus donnés. Elle se donne pour but, non de décrire directement les textes effectivement donnés dans la performance, mais de rendre compte de la compétence linguistique des sujets parlant une langue; se basant sur les intuitions des sujets parlants, interrogées systématiquement, elle se propose d'énumérer, en leur assignant une description structurale, l'ensemble des phrases bien formées — ou des discours bien formés [2] — qui sont possibles dans une langue donnée. Par ailleurs, la théorie linguistique générale se donne pour but de caractériser la notion de « langue humaine possible », en soumettant la forme des grammaires de langues particulières à des contraintes spécifiques.

De la même manière, une grammaire poétique ou musicale devrait se donner pour but d'énumérer, au moyen d'un système de règles, l'ensemble des textes [3] poétiques ou musicaux possibles chez un auteur donné, ou dans un style ou une culture donnés. Par ailleurs, la théorie poétique et la théorie musicale devraient offrir une caractérisation des notions de « texte poétique possible » (en général) et de « texte musical possible » (en général). Le principe de Jakobson, par exemple — de la projection de rapports d'équivalence sur la

1. Cf. B. Lindblom et J. Sundberg, « Towards a generative theory of melody », *Svensk tidskrift för musikforskning* 52 (1970), p. 71-88.

2. Jusqu'à présent, à quelques exceptions près, la grammaire générative s'est limitée au domaine de la phrase. Mais il est clair qu'elle devra inclure — ne fût-ce que pour pouvoir traiter adéquatement le problème des rapports anaphoriques — l'étude des discours cohérents possibles; voir à ce sujet certains travaux récents de H. Isenberg, L. Karttunen, I. Bellert.

3. Il faut prendre garde que j'emploie ici le mot « texte » dans deux sens différents. Ce mot désigne tantôt un énoncé particulier, relevant de l'ordre de la performance, tantôt une séquence de phrases (ou une séquence musicale) formant un tout cohérent en conformité avec les règles de la grammaire, et relevant de l'ordre de la compétence. Faute d'une terminologie appropriée, je m'en tiendrai à la distinction entre « textes possibles » et « textes effectivement donnés ». En musique comme en poésie, la distinction est encore compliquée par la possibilité d'avoir des exécutions (ou des lectures) différentes d'un même texte effectivement donné.

chaîne syntagmatique — appartient à la théorie poétique générale. Dans cette perspective, l'étude des textes effectivement donnés ne relève pas directement, à strictement parler, des grammaires (linguistiques, poétiques, musicales) particulières. Elle relève plutôt d'un modèle de l'utilisation du système par les sujets, plus précisément d'un modèle de reconnaissance. Un tel modèle de reconnaissance, utilisant l'information contenue dans la grammaire, se donne pour tâche de repérer si un texte donné est conforme à celle-ci.

Cela étant, un problème se pose. La construction d'un modèle de reconnaissance adéquat suppose la grammaire constituée. Or, et pour nous en tenir à la pure linguistique, il est clair qu'aucune grammaire générative tant soit peu complète d'une langue quelconque n'a encore été construite; en syntaxe ou en phonologie, les résultats obtenus, quoique souvent importants, restent très fragmentaires — quant à la sémantique, comme je le notais plus haut, elle est encore largement une *terra incognita*, et des doutes sérieux subsistent même sur la possibilité de construire une théorie sémantique « complète » [1].

Autrement dit, le projet de construire des grammaires poétiques ou musicales capables d'engendrer, par exemple, des fugues de Bach possibles ou des sonnets de Baudelaire possibles, ainsi que des modèles de reconnaissance qui reconnaîtraient parmi les textes donnés ceux qui se qualifient comme « fugues de Bach » ou « sonnets de Baudelaire », relève pour le moment en grande partie de l'utopie.

S'ensuit-il qu'il faille renoncer à tout essai d'analyse de textes particuliers? Je dois dire que je l'ai cru un moment, et certaines réflexions du chapitre IX reflètent ce pessimisme. Il me semble cependant maintenant que ce pessimisme était injustifié. On peut et on doit s'attaquer à des analyses particulières, pourvu qu'on ait une claire conscience de leurs limites, de leur caractère fragmentaire et « tentatif », et de la large part qu'elles laissent encore, sur un grand nombre de points, à l'intuition.

Tout d'abord, aussi fragmentaires qu'ils soient, les résultats de la recherche théorique et leur capacité d'éclairer des textes particuliers sont loin d'être négligeables. Par exemple, le développement de la théorie phonologique (en particulier, la décomposition des

1. Cf. à ce sujet N. Chomsky, *Studies on Semantics in Generative Grammar*, La Haye, Mouton, 1972, et R. S. Jackendoff, *Semantic Interpretation in Generative Grammar*, Cambridge Mass., MIT Press, 1972.

phonèmes en traits distinctifs), combiné au principe de la projection des rapports d'équivalence sur la chaîne syntagmatique, a permis de renouveler complètement l'étude des systèmes de rimes dans des poèmes particuliers, ainsi que celle de la structure phonique de vers pris isolément (cf. les chapitres VIII, IX et X). La reconnaissance du rôle du même principe en musique a permis de voir sous un jour neuf les rapports entre les divers paramètres (hauteurs, durées, etc.) dans des œuvres particulières, et d'éclairer le rôle de la répétition dans des œuvres de Rameau et de Debussy (cf. les chapitres III et V). La recherche systématique des rapports d'équivalence formelle a aussi permis de dégager la cohérence interne et la richesse d'élaboration de textes qui avaient pu paraître énigmatiques ou incohérents — c'est le cas notamment du sonnet de Baudelaire, analysé au chapitre X, dans lequel certains critiques n'ont vu qu'une œuvre médiocre [1] ou faite de pièces rapportées.

Ensuite, l'application des quelques grands principes simples proposés par les structuralistes, et l'exigence d'une analyse formelle, ont permis d'introduire une rigueur incontestable dans les analyses. Cette rigueur a souvent une valeur thérapeutique : comme le montre bien une analyse récente d'un sonnet de Shakespeare par Jakobson et Jones [2], même si l'analyse formelle ne permet pas encore, loin de là, d'épuiser « la structure » ou « le contenu » d'un texte, elle aboutit à éliminer un grand nombre des interprétations qui ont pu être proposées par les critiques traditionnels.

En troisième lieu, et pour en revenir encore une fois à l'exemple de la linguistique, il ne faut pas oublier que le développement de la grammaire générative aurait été impossible sans le considérable travail de défrichement accompli par les grammairiens traditionnels (par exemple, Jespersen ou Poutsma pour l'anglais, Martinon, Clédat, Sandfeld, Blinkenberg, pour le français); ces grammairiens travaillaient souvent d'une manière très intuitive, et accordaient une grande place à l'étude de corpus de textes donnés. Pour que la théorie poétique ou musicale ait des chances de se développer, il faut qu'elle puisse disposer de nombreuses données, accumulées

1. Cf. A. Henry, *Métonymie et Métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 135, note.
2. Cf. R. Jakobson et L. Jones, *Shakespeare's verbal art in 'Th'Expence of Spirit'*, La Haye, Mouton, 1970.

au niveau d'analyses très particulières. Or, ces données font encore cruellement défaut. Il serait sans doute assez facile, d'ores et déjà, de formaliser les règles énoncées dans les traités de rhétorique, de versification, ou d'harmonie ou de fugue traditionnels, mais cette entreprise n'aurait qu'un intérêt limité dans la mesure où ces traités ne reflètent que très imparfaitement la pratique des poètes et des musiciens. La multiplication d'analyses particulières, menées avec les moyens du bord, est une des voies qui permettront d'accumuler les matériaux sur lesquels une théorie plus riche et plus articulée pourra se constituer — une autre voie étant l'étude abstraite de systèmes très simples, ou de certains aspects relativement isolables (comme la métrique) des systèmes musicaux ou poétiques.

Enfin, comme on l'a souvent noté, un poème, une pièce musicale, engendre en un sens son propre code, dont il est l'unique message. Peut-être qu'aucune grammaire générative poétique ou musicale, aussi complexe qu'elle soit, n'arrivera jamais à rendre compte de cette singularité, que seules peuvent éclairer, fût-ce fragmentairement, des analyses particulières. On a parfois reproché à certaines analyses de poèmes ou de musiques de n'apporter aucune contribution nouvelle à la théorie générale. Mais l'analyse de tel poème, de telle pièce musicale, est aussi un but en soi. Pour ma part, je serais satisfait si, parmi les pages qui suivent, l'analyse du « Prélude » de *Pelléas*, ou celle de « Je te donne ces vers », par exemple, contribuaient modestement à faire entrevoir le pourquoi de la fascination que ces œuvres exercent sur nous.

Je remercie vivement les personnes et les maisons d'édition qui m'ont aimablement permis de reproduire dans ce livre les articles qu'elles avaient d'abord publiés : M. Vanderlinden, de la *Revue belge de Musicologie*, pour les chapitres I à IV, les éditions Mouton, pour les chapitres V et VI-VIII, et la Librairie Larousse, pour le chapitre IX, ainsi que les éditeurs de musique Durand et Jobert qui ont permis la reproduction des exemples musicaux de Debussy au chapitre III.

Ces essais doivent beaucoup aux encouragements, aux suggestions, et aux critiques de mes amis : Tzvetan Todorov, Gilbert Rouget, Pierre Smith, Jean-Paul Boons, Célestin Deliège, Henri Pousseur,

Hadelin Trinon, Jacques Dubois, Haroldo de Campos. Les conseils de Jean Jacquot et d'André Schaeffner m'ont été également très précieux. Je tiens aussi à citer ici le nom de Lucien Sebag qui, dans sa brève existence, a laissé une trace si profonde.

Quatre hommes surtout ont droit à ma reconnaissance. Roman Jakobson, dont l'influence est tellement manifeste dans tout ce livre qu'elle se passe de commentaires, m'a constamment encouragé de ses conseils et de son amitié. Claude Lévi-Strauss a joué un rôle tout aussi crucial : c'est la découverte de son œuvre qui a décidé de mon orientation, et elle est restée une source constante d'inspiration. C'est avec émotion que j'évoque la mémoire de mes deux maîtres en musique, Pierre Froidebise et André Souris; les pages qui suivent sont un pauvre tribut à ce que je dois à leur sensibilité, à leur culture, à leur passion pour la musique.

Paris, mai 1972.

1. Musique

1. Contradictions du langage sériel *

Il me semble que tout auditeur attentif devrait être frappé par une contradiction qui habite une grande partie de la musique sérielle post-webernienne. Cette musique, très complexe en principe, dans le projet du compositeur, apparaît simpliste à l'audition.

Il faut ici faire exception pour certaines œuvres telles que le *Marteau sans Maître*, de Boulez, les *Zeitmasse* et les *Gruppen* de Stockhausen.

D'une part, en principe, cette musique se présente à nous comme étant très complexe : elle est très difficile à exécuter, elle s'annonce par des titres sévères (*Polyphonies*, *Structures*, *Contrepoints*) qui font présumer une élaboration poussée. Les auteurs se réclament volontiers d'une tradition de complexité et de rigueur, celle des motets isorythmiques de Machault et Dufay, celle de l'*Art de la Fugue*, des derniers *quatuors* de Beethoven, de *Jeux*, des *Études pour piano*. Dans les nombreux commentaires dont ils accompagnent leurs travaux, ils insistent sur les problèmes de langage et de structure, marquent leur volonté de rigueur, de complexité, dévoilent les schémas compliqués, les longs travaux préparatoires à la rédaction de l'œuvre.

De sorte que les critiques traditionnels se prennent à ce jeu, et les accusent, comme chacun sait, d'esprit de système, d'excès de cérébralité.

D'autre part, à l'audition, pour qui l'écoute sans parti-pris, cette musique apparaît étonnamment simpliste. On a beau l'entendre et la réentendre, on a beau être familiarisé avec le langage de Webern

* *Revue belge de Musicologie*, 13 (1959), p. 83-97.

et celui de Debussy, il est difficile d'y percevoir autre chose qu'une série de déflagrations sonores, une succession d'instants qui se veulent inouïs mais n'arrivent qu'à s'annuler les uns les autres. Ces entrechocs de blocs sonores, ces perpétuels sauts de registres, ces variations rythmiques infimes, créent en définitive une musique très statique, qui plafonne, où il ne se passe rien. Elle témoigne d'une absence étonnante d'événements, sinon d'événements tout à fait élémentaires, primitifs, qui tiennent plus des cataclysmes naturels que des événements historiques — bref, elle échoue à créer un devenir.

Sans doute, elle ne manque pas d'une certaine émotion primitive, et d'une certaine beauté purement naturelle : les sonorités sont souvent très belles, prises en elles-mêmes. Mais, valable comme fond sonore, comme décor, cette musique échoue à créer un discours autonome. Tout se passe souvent comme si elle retombait au stade indifférencié de la pure nature, comme si elle renonçait à créer un langage, une histoire.

Comment en est-on arrivé là? Comment expliquer une telle disproportion entre les buts proclamés et la réalité de l'œuvre? Comment comprendre qu'une musique qui — à l'instar de celle des grands devanciers dont elle se réclame — se veut langage, vision du monde, soit tout juste bonne à meubler comme fond sonore indifférencié notre existence quotidienne?

Répondre à cette question reviendrait à écrire l'histoire de la musique moderne, et exigerait en même temps que soient résolus des problèmes esthétiques et sociologiques fondamentaux. Je ne peux ici qu'esquisser un début de solution, essayer d'indiquer de quelle manière il faudrait poser le problème pour qu'il ait des chances d'être résolu.

Tout d'abord, il est inutile de dire qu'adopter en guise d'explications, les critiques qui sont faites le plus couramment à cette musique — excès de cérébralité, intellectualisme, manque de spontanéité — ne pourrait nous satisfaire, ne fût-ce que pour cette raison que c'est au fond retomber dans la même erreur que commettent les musiciens eux-mêmes : c'est confondre la réalité musicale avec l'image idéologique que nous en donnent les commentaires qui l'entourent.

D'un autre côté, il ne faut pas trop se hâter d'adopter des expli-

cations d'ordre sociologique. De ce que l'épanouissement de la musique au début du XX^e^ siècle coïncide avec l'apogée de l'impérialisme, et son déclin, avec le déclin de celui-ci, il ne faut pas s'empresser de tirer des conclusions qui négligeraient la spécificité des phénomènes, et qui ne nous permettraient d'ailleurs pas de comprendre quel genre de liaison s'établit entre les deux ordres de faits. Comme l'écrit Claude Lévi-Strauss [1], c'est seulement quand on aura élaboré dans ses détails la grammaire de chaque domaine particulier (langage, système de parenté, économie, arts, etc.), qu'il deviendra possible de déterminer d'une manière précise selon quel mode, dans telle situation déterminée, les différents domaines agissent et réagissent les uns sur les autres.

Je viens de parler de *grammaire*, et j'ai à plusieurs reprises employé le terme de *langage*. Ceci nous amène à ce qui est le vrai problème. Sur un point il faut être d'accord avec les musiciens sériels qui parlent si souvent du *langage* musical : le problème central qui se pose aux compositeurs actuels, avant d'être un problème sociologique ou psychologique, avant même d'être un problème esthétique, c'est un problème de langage. Le système tonal est mort, il s'agit de trouver autre chose.

Mais au lieu de reprocher à Boulez et ses amis leur esprit de système, je dirais volontiers qu'ils ne se sont pas montrés assez systématiques, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas eu une conscience suffisamment nette de ce que signifie le fait que la musique est *langage*. Autrement dit, je pense que leur erreur initiale, et leur échec prévisible, viennent de ce qu'ils n'ont pas tenu compte des conditions qui déterminent la possibilité de tout langage (en prenant ce terme dans le sens le plus général), et que, en négligeant ces conditions, ils ont échoué à constituer un langage. C'est d'ici qu'il nous faut partir.

1. « Style must be understood by itself, the grammar of style must be elaborated independently of the grammar of social institutions, such as kinship or technology or economics, and it is not between the raw materials that the correspondence can be found but only between the systematized forms, which should first be abstracted on the different levels. » Claude Lévi-Strauss, in Sol Tax, Voegelin, etc. : *An Appraisal of Anthropology today*, Chicago, 1953, p. 62.

La musique est langage. C'est-à-dire qu'elle est, parmi d'autres, un des systèmes de communication au moyen desquels les hommes échangent significations et valeurs. Pour exister, avoir une efficacité, elle doit donc obéir aux règles qui rendent possible, d'une manière générale, le fonctionnement d'un système de communication.

Il faut faire ici une distinction de principe entre deux grands modes de rapport entre les hommes : d'une part nous avons des rapports qui sont en deçà ou au-delà du langage : cri, regard, caresses, etc. On y trouve sans doute une grande richesse, une variété infinie, mais il s'agit d'une richesse encore confuse, indifférenciée, ineffable.

D'autre part, nous avons le stade des systèmes articulés, différenciés : mythes, rites, langages, arts, systèmes de parentés, systèmes économiques. Systèmes dans lesquels s'expriment des totalités de significations articulées d'une manière complexe, mais qui impliquent en même temps certaines limitations, certaines exclusives.

Cette distinction est évidemment très schématique, mais elle me paraît importante, dans la mesure où certains théoriciens de la musique sérielle la méconnaissent. Quand Henri Pousseur [1], par exemple, parle de l'infinie richesse des bruits par rapport à la pauvreté relative des sons musicaux sélectionnés par les musiques traditionnelles, c'est comme s'il disait préférer la richesse du babil enfantin, où tous les sons possibles et imaginables qui puissent être prononcés par un organe humain trouvent place, à la pauvreté des systèmes phonologiques du français ou du chinois, ou encore comme s'il opposait la variété des conduites amoureuses des grands singes aux limitations qu'imposent les systèmes de parenté humains. Mais le babil enfantin ne signifie rien, et la vie amoureuse des grands singes est purement anarchique, ne fonde aucune conduite sociale. De même la richesse inépuisable des bruits ne saurait passer telle quelle dans un système musical [2].

Donc, il faut ranger la musique dans cette seconde catégorie des systèmes articulés, et la question se pose : quelles sont les règles qui régissent ces systèmes; est-il déjà possible de nous en faire une idée?

1. Cf. « Musique électronique, musique sérielle », in *Cahiers Musicaux*, 12, mars 1957, par ex. p. 50, et passim.
2. Pour tout ceci, cf. par exemple, Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, particulièrement le chap. VII, « l'illusion archaïque », p. 120-121.

La réponse à cette question devrait, en principe, être fournie par une science générale des systèmes de communication, cette *sémiologie* que Ferdinand de Saussure appelait de ses vœux. Mais la sémiologie n'existe encore qu'à l'état de projet, et, à son défaut, le mieux serait de nous tourner vers la linguistique, qui est la plus avancée et la plus rigoureuse de toutes les sciences de l'homme.

L'exemple d'un ethnologue de l'envergure de Claude Lévi-Strauss doit nous encourager dans cette direction, d'autant plus que les fondateurs de la linguistique moderne ont eu nettement conscience de la portée générale de leurs découvertes [1].

Que peuvent donc nous apprendre les linguistes qui soit utile à notre propos?

Tout d'abord ils nous apportent deux concepts très importants : pour ordonner la masse des phénomènes de langage, ils distinguent deux plans, celui de la *langue* et celui de la *parole*.

Je m'y attarderai quelque peu, car cette distinction est de nature à nous aider et à clarifier notamment la notion de *temps musical*, dont on a beaucoup parlé récemment.

Je partirai d'une citation de Troubetzkoï [2] :

> Chaque fois qu'un homme dit quelque chose à un autre homme, c'est un *acte de parole*. L'acte de parole est toujours concret; il a lieu à un endroit déterminé et à un moment déterminé. Il suppose : une personne déterminée qui parle (un « sujet parlant »), une personne déterminée à qui l'on parle (un « auditeur ») et un état de choses déterminé auquel cet acte se réfère. Ces éléments : sujet parlant, auditeur et état de choses, varient tous trois d'un acte de parole à un autre. Mais l'acte de parole suppose encore autre chose : pour que la personne à qui l'on parle comprenne la personne qui parle, il faut que toutes deux possèdent le même langage; l'existence d'un langage vivant dans la conscience des membres de la communauté linguistique est donc la condition préalable

1. Voir par exemple Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, p. 35 : « Si l'on veut découvrir la véritable nature de la langue, il faut la prendre d'abord dans ce qu'elle a de commun avec tous les autres systèmes du même ordre. »
Et encore N. S. Troubetzkoï, *Principes de Phonologie*, p. 69 : « Avant tout, il faut poser certaines notions qui sont d'une importance décisive, non seulement pour les systèmes d'oppositions phonologiques, mais encore pour n'importe quel système d'oppositions. »
2. *Principes de Phonologie* (tr. fr.), p. 1.

> de tout acte de parole. Par opposition à l'acte de parole, toujours unique, le langage ou (mieux) la *langue* est quelque chose de général, et de constant. La langue existe dans la conscience de tous les membres de la communauté linguistique en cause et elle est le fondement d'innombrables actes de parole concrets. Mais d'autre part la langue n'a d'autre raison d'être que de rendre possible l'acte de parole; elle n'existe qu'autant que les actes de parole concrets se réfèrent à elle, c'est-à-dire seulement dans la mesure où elle se réalise dans les actes de parole concrets. Sans actes de parole concrets, la langue n'existerait pas, de sorte que acte de parole et langue se supposent réciproquement. Ils sont liés l'un à l'autre d'une façon inséparable et doivent être considérés comme les deux faces se recouvrant mutuellement d'un même phénomène : le « langage »...

Sur le plan du temps, cette distinction entre langue et parole correspond à une autre distinction, celle entre un *temps irréversible*, celui de la parole, et un *temps réversible*, celui de la langue [1].

Si nous voulons appliquer ces notions à la musique, nous rencontrons une difficulté : qu'est-ce qui peut correspondre, en musique, à ces trois éléments que comporte l'acte de parole, le *sujet*, l'*auditeur*, l'*état de choses dont on parle*, puisque la musique ne vise pas des objets qui soient situés en dehors d'elle-même?

Cette difficulté, en fait, n'est pas essentielle : elle disparaît si on considère les trois termes comme intérieurs, en quelque sorte, à la musique.

Prenons un exemple simple : soit une *Invention à deux voix* de Bach : nous y retrouvons les deux membres du dialogue — les deux voix —, ce dont ils parlent — les motifs qu'ils échangent — et le système (le système tonal, les règles du contrepoint, etc.). Ceci est un exemple simple, mais toute musique pourrait être considérée de cette manière.

Voici où je veux en venir : quand Henri Pousseur parle du « projet d'une irréversibilité radicale et sans restriction du devenir musical », ou quand Boulez parle du « projet d'une musique totalement asymétrique », ils témoignent d'une confusion entre les deux plans, ou plutôt, ils réduisent le langage à un seul de ses termes, *la parole*.

Un certain nombre de notions de détail seraient sans doute éclairées par l'usage de ces concepts, par exemple : les notions d'*accord* et de *bloc sonore*. Les musiciens sériels opposent la notion de *bloc sonore* à celle d'*accord*, alors qu'il me semble qu'un accord est toujours

1. Ces expressions sont de Claude Lévi-Strauss.

en même temps un bloc sonore : quand on parle d'*accord* (c'est-à-dire d'un système, d'un réseau de relations), on est sur le plan de la langue; quand on parle de *bloc sonore*, on est sur le plan de la parole.

De même la notion de *reprise* : je me souviens d'avoir assisté il y a quelques années à une conférence de Michel Philippot à Royaumont. Philippot, au nom d'une exigence de renouvellement perpétuel, avait fait grief à Webern d'avoir introduit une reprise dans la Symphonie op. 21. A quoi André Souris, si j'ai bonne mémoire, avait répondu qu'étant donné que la musique se déroule dans le temps, une reprise ne peut jamais être considérée comme une pure et simple répétition. En musique, A n'est jamais égal à A. Or, nous dirons que, sur le plan de la langue, du système, A est égal à A, et que sur le plan de la parole, il ne l'est pas. Mais les deux aspects s'impliquent mutuellement. Et, notamment la reprise de A par A′ ne peut être sentie comme différente dans la dynamique de l'œuvre, que parce que, sur le plan de la langue, A et A′ sont identiques. C'est seulement s'il y a des identités sur le plan de la langue qu'il peut y avoir des différences sur le plan de la parole, c'est-à-dire un mouvement, un devenir.

A vouloir créer une musique absolument irréversible, on abolirait en fait le mouvement lui-même. Et dans la mesure où la musique sérielle tend vers cette irréversibilité — sans l'atteindre d'ailleurs, c'est impossible par définition — c'est là sans doute une des causes de sa monotonie, de son caractère simpliste.

Ceci n'est qu'une indication, qu'il faudrait développer. Cela n'est pas possible dans les limites de cette communication qui, par la force des choses, aura un caractère très général.

Je passe à un autre point, et, pour l'aborder je partirai à nouveau d'une citation de Troubetzkoï :

> La langue consistant en règles ou normes, elle est, par opposition à l'acte de parole, un système, ou, pour mieux dire, un ensemble de plusieurs systèmes partiels. Les catégories grammaticales forment un système grammatical, les catégories sémantiques constituent divers systèmes sémantiques. Tous ces systèmes s'équilibrent si bien que toutes leurs parties se tiennent entre elles, se complètent les unes les autres, et sont en rapports réciproques [1].

1. *Principes de Phonologie*, p. 3.

Ailleurs, Troubetzkoï écrit encore :

> La langue étant un système, il doit y avoir un lien étroit entre la structure grammaticale et la structure phonologique de la langue. Avec une même structure grammaticale ne peuvent se combiner qu'un nombre limité de systèmes phonologiques [1].

Arrêtons-nous un instant. La langue est donc un système de systèmes, et on m'accordera qu'on peut en dire autant de la langue musicale.

C'est le moment de revenir sur une question qui est peut-être maintenant un peu dépassée, mais qui mérite d'être examinée de plus près au point de vue de ses implications théoriques. C'est la fameuse question de la généralisation du principe sériel aux différentes composantes (rythmes, intensités, modes d'attaque, timbres).

Que signifie au juste cette généralisation du principe sériel?

Elle signifie que l'on conçoit les rapports entre les différents systèmes partiels simplement sous la forme du *parallélisme*, c'est-à-dire sous la forme la plus primitive qui soit. On conçoit qu'un même principe simple est à l'œuvre dans chaque système partiel pris séparément. En fait, normalement, dans un système musical, comme dans un système linguistique ou un système de parenté, les différents sous-systèmes sont dans des rapports beaucoup plus complexes, des rapports d'implication mutuelle, de complémentarité, de compensation, etc.

D'avoir conçu ces rapports — au moins théoriquement, mais aussi dans beaucoup d'œuvres réelles — sous cet unique mode du parallélisme, a eu des conséquences graves : la série tend à créer une certaine uniformité; c'est d'ailleurs là sa raison d'être, elle avait été introduite pour maintenir une certaine unité et même une certaine uniformité dans le langage musical, menacé du chaos après la chute du système de relations tonales.

Mais cette uniformité même, sur le plan du système des hauteurs, *impliquait* la mise en œuvre de principes tout à fait différents sur les autres plans si on voulait constituer un langage diversifié. C'est bien ce qui se passe d'ailleurs chez Webern. Je pense à la *Klangfarbenmelodie*, au *Spiegelbild*, à tous les éléments de symétrie, de balancement qui jouent un si grand rôle dans son œuvre.

1. *Principes de Phonologie*, p. XXVII.

Au contraire, généraliser le principe sériel revenait à généraliser l'uniformité. C'est déjà apparent dans une œuvre qui avait fort influencé les musiciens sériels vers 1950, *Modes de valeurs et d'intensités* de Messiaen [1].

D'une part donc, on conçoit un même principe unique à l'œuvre dans les différents systèmes partiels, d'autre part aussi, on considère les différents systèmes partiels séparément. On « délie les composantes », comme dit Boulez. En fait, c'est une autre manière de perdre de vue les implications mutuelles des différents systèmes, et cela peut mener à d'autres contradictions. D'une manière générale, on peut dire qu'un certain système de durées ne peut se combiner qu'avec certains systèmes de hauteurs, de timbres, etc., et inversement. Or, il y a sans doute, dans une œuvre telle que les *Quatre pièces de piano* de Stockhausen, des contradictions entre, d'une part, la très grande subtilité des rapports de durée, et, d'autre part, les continuels sauts de registres : ceux-ci créent une sorte de déchirement incessant, qui a sa force rythmique propre et qui tend à contrecarrer la perception de ces subtiles différences de durée [2].

Jusqu'à présent, je m'en suis tenu à des généralités. Or, le grand intérêt, le grand exemple qu'offre la linguistique structurale c'est précisément que, contrairement à la plupart des sciences humaines, elle a dépassé le stade des généralités.

Avec la fondation de la phonologie, elle a pu nous montrer des systèmes concrets, décrire et expliquer d'une façon précise leur

1. Ceci permet peut-être de mieux comprendre les errements de Schoenberg après l'invention de la série. En revenant à des schèmes formels classiques, Schoenberg témoignait de ce qu'il ressentait confusément cette nécessité de compenser l'uniformité de la série par le recours à d'autres principes.

2. Nous ne faisons ici qu'effleurer un très vaste problème, qui avait déjà fait l'objet d'une discussion entre Pierre Boulez et Boris de Schloezer (voir notamment : P. Boulez, « Auprès et au loin » in, *Cahiers J.-L. Barrault* II (1954) et B. de Schloezer, « Retour à Descartes », in *Nouvelle N.R.F.*, juin 1955). Ce problème demanderait à être réétudié de près, en se basant sur l'exemple des recherches structurales dans différents domaines. Outre les travaux des linguistes, il faudrait notamment citer, de Cl. Lévi-Strauss, « La notion de structure en ethnologie » in *Anthropologie structurale* (1958), et aussi, pour la musique, les travaux de C. Brailoiu.

fonctionnement. Elle a ainsi pu dresser le tableau des systèmes phonologiques d'une multitude de langues et en induire des lois générales [1].

Arrêtons-nous un instant à considérer ces systèmes phonologiques. Constitués d'éléments non encore signifiants mais qui sont la condition d'émergence des significations, ils forment en quelque sorte l'*infrastructure* de la langue.

On constate tout d'abord que, parmi la multitude des sons que peut émettre l'organe phonateur humain, un très petit nombre seulement sont sélectionnés par chaque langue et y acquièrent une valeur fonctionnelle. De plus, et nous retrouvons ici la distinction *langue-parole*, quand nous parlons, nous émettons également une infinité de sons différents, mais la plus grande partie de ces différences ne sont pas saisies comme telles : par exemple, je peux prononcer le *a* de *pas*, plus ou moins clair, plus ou moins fort, ces différences sont sans portée linguistique, tant que le *a* de *pas* se différencie du *o* de *pot* par exemple (ce qui fait que *pas* et *pot* sont deux mots différents, ayant des sens différents).

Ainsi donc, chaque langue repose en définitive sur un système phonologique constitué d'un nombre limité d'éléments; ces éléments n'ont pas de valeur par eux-mêmes, mais ils n'acquièrent cette valeur que dans la mesure où ils s'opposent aux autres éléments. Le système phonologique est donc un système d'oppositions, de relations, et il est de plus organisé selon une certaine structure, une certaine hiérarchie.

Nous touchons ici à des notions capitales pour tout système de communication. Dès qu'il y a entre les hommes échange de valeurs et de significations différenciées,on peut poser en principe que cela suppose l'existence d'un système, composé d'un nombre limité d'éléments, ceux-ci étant différenciés les uns des autres par des caractères précis. Il faut ajouter que les différences constantes entre les éléments sont une condition nécessaire pour qu'un tel système puisse fonctionner comme moyen de communication.

1. Rappelons que, par opposition à la phonétique, qui est l'étude physiologique, naturelle, des sons de la parole, du double point de vue acoustique et articulatoire, la *phonologie* est la science des sons de la langue, en tant qu'ils sont des éléments d'une structure linguistique. Soit dit tout à fait en passant, les musiciens, au moment où ils se posent les problèmes relatifs à la musique électronique, auraient intérêt à élaborer une distinction du même type. En tout cas, ils auraient tort de s'imaginer que technique et langage se recouvrent. L'apparition de nouvelles possibilités instrumentales n'est qu'une condition nécessaire peut-être, mais non suffisante, de l'apparition d'un nouveau langage.

Il nous faut retenir encore certaines notions de la terminologie linguistique, qui pourraient trouver un équivalent en musique.

Tout d'abord, il y a les notions corrélatives d'*opposition phonologique* (ou *opposition distinctive*), de *phonème*, et de *variante facultative*.

Considérons par exemple, en allemand, les couples de mots « so » — « sie », et « Rose » — « Riese ». Ces mots ne diffèrent l'un de l'autre, dans chaque cas, que par l'existence, d'une part, d'un -o-, de l'autre d'un -i-. On dira donc que *o* et *i* forment, en allemand, une *opposition phonologique*, dans la mesure où *o* et *i* peuvent servir à différencier les significations de deux mots. Les termes d'une opposition s'appellent des *phonèmes;* comme nous l'avons vu plus haut, en introduisant la distinction *langue-parole*, ces phonèmes peuvent, dans les actes de parole concrets, être réalisés de multiples manières différentes, qui restent sans incidence linguistique tant que les termes des oppositions ne se confondent pas : on parle alors des *variantes facultatives* d'un même phonème. En allemand, comme en français, alors que *o* et *i* ou *p* et *b* constituent des oppositions distinctives, le *r* uvulaire et le *r lingual* ne sont que des variantes facultatives d'un même *phonème*, pour la bonne raison que dans ces langues, il n'existe pas un seul couple de mots qui ne se distingueraient que par la présence, d'une part d'un *r* lingual, de l'autre d'un *r* uvulaire. Cette différence est non pertinente linguistiquement [1].

Ensuite est importante la notion *de base de comparaison* entre les termes d'une opposition distinctive. « Une opposition ne suppose pas seulement des particularités par lesquelles les termes de l'oppo-

1. Pour tout ceci, cf. Troubetzkoi, *Principes de Phonologie*, p. 33 et s. Il faut insister : 1) sur la relativité d'une grande partie des oppositions phonologiques suivant les langues : en allemand ou en français, *r* et *l* forment une opposition phonologique (*loi-roi, col-cor, Rand-Land, führen-fühlen*, etc.) tandis que les différences de hauteur des sons sont non pertinentes. En japonais, en revanche, *r* et *l* sont incapables de former une opposition distinctive — ce sont des variantes d'un même phonème —, alors que les oppositions de hauteur musicale servent à différencier des significations; 2) sur le petit nombre de phonèmes qu'admet chaque langue. Le système phonologique du birman, présenté par Troubetzkoi comme extraordinairement riche (p. 264), ne contient malgré tout que 61 consonnes et 51 voyelles. La plupart des systèmes reposent sur deux ou trois douzaines d'oppositions.

sition se distinguent l'un de l'autre, mais aussi des particularités qui sont communes aux deux termes de l'opposition. Ces particularités peuvent être appelées « base de comparaison ». Deux choses qui ne possèdent aucune base de comparaison (par ex. : un encrier et le libre arbitre!) ne forment pas une opposition [1] ». Par exemple : la base de comparaison de l'opposition *p-b* réside dans le fait qu'il s'agit de deux consonnes occlusives bilabiales.

Enfin, il faut encore retenir la notion de *marge de sécurité* [2]. Nous savons qu'il peut exister dans la parole une quantité de variantes d'un même phonème. Mais on a constaté que le langage tend à maintenir certaines marges entre les différentes variantes des différents phonèmes, dans le but d'éviter le plus possible la confusion et d'assurer le maximum de cohérence.

Avant d'aller plus loin et de voir s'il est possible d'appliquer ces notions à la musique, il faut ouvrir une dernière parenthèse.

Quand on se livre à une comparaison entre les différents arts (par exemple du point de vue des problèmes qui se posent actuellement à chacun d'eux) il y a un point qui reste souvent dans l'ombre, ou plutôt qui gagnerait à être formulé d'une manière nouvelle. Pour simplifier, nous nous en tiendrons à la comparaison musique-littérature.

Nous avons vu que chaque art, dans la mesure où il est un moyen de communication, repose sur un système défini, sur une infrastructure.

Or, grosso modo, on peut dire que dans la littérature, cette infrastructure est donnée, tandis que la musique doit l'élaborer elle-même. Dans le cas de la littérature, cette infrastructure (systèmes phonologique et morphologique, lexique, syntaxe) est entièrement constituée au niveau du langage de tous les jours. L'écrivain, Joyce par exemple, ou Mallarmé, au moment où il entreprend d'écrire, n'a pas à se soucier de cette infrastructure, qui reste dans une très large mesure hors de son atteinte. Ceci est vrai absolument du système phonologique et à peine moins de la morphologie, de la syntaxe et du lexique.

1. Troubetzkoï, *op. cit.*, p. 69.
2. Cette notion a été surtout élaborée par André Martinet. *Cf.* son *Économie des changements phonétiques. Traité de Phonologie diachronique* (1956).

Il est remarquable que les tentatives les plus audacieuses, *Finnegans Wake* par exemple, ne changent absolument rien à cette infrastructure et se bornent à une élaboration poussée de ce qu'on pourrait appeler les superstructures du langage.

Autrement dit, dans la mesure où cette infrastructure du langage parlé est donnée, hors d'atteinte, la communication est garantie dans une large mesure, l'écrivain possède une base solide qui peut le libérer au niveau des superstructures. Il peut se concentrer sur la recherche de la complexité, les recherches formelles, etc. [1].

La situation du musicien est complètement différente. La musique forge elle-même sa propre infrastructure, et nous vivons précisément un moment historique où cette infrastructure est remise en question. Toutes choses égales d'ailleurs, on pourrait dire que la musique se trouve actuellement dans une situation comparable à celle où se trouverait une langue qui, en quelques décades, aurait vu s'effondrer tout son système d'oppositions phonologiques, avec la menace de chaos que cela suppose.

Le musicien se trouve donc dans une position délicate. Il doit toujours, à la fois, se poser des problèmes sur le double plan du langage et du style. Une certaine *prudence* doit ici jouer un rôle, et surtout la question de la *complexité* prend une signification tout à fait différente de celle qu'elle peut avoir pour l'écrivain. De là ce qu'il y a d'artificiel, de déplacé, dans les invocations à Mallarmé que l'on trouve si souvent dans les textes théoriques de Boulez. Le problème est tout à fait différent.

Cela étant dit, nous pouvons essayer de voir ce qu'il peut résulter de l'application à la musique des notions dont nous venons de parler.

Ces différentes notions trouveraient assez aisément un équivalent dans le domaine du langage musical.

Prenons un exemple dans le système des hauteurs. Soit, dans le système tonal, la gamme de *do*. Nous dirons que mi ♭ et mi ♮, la ♭ et la ♮, si ♭ et si ♮, forment des oppositions distinctives, dans la

1. Les limites qu'il rencontre ne sont plus d'ordre linguistique, mais d'ordre psychologique et sociologique.

mesure où la présence de l'un ou l'autre de ces termes suffit à changer complètement le sens de la structure tonale.

D'autre part, si l'on en juge par les travaux de Brăiloïu, il semble bien que dans les systèmes tels que le pentatonique ou les systèmes pré-pentatoniques, certaines oppositions apparemment du même type devraient être considérées comme donnant lieu soit à des variantes facultatives, soit à des variantes combinatoires d'une même unité [1].

La seule remarque importante à faire est celle-ci : sur le plan du langage, les phonèmes, c'est-à-dire les éléments qui servent à distinguer des significations, n'ont pas eux-mêmes de signification. Il faut donc distinguer deux plans : celui des phonèmes et celui des morphèmes. En revanche, en musique, il n'y a qu'un seul plan : les éléments et les groupes que ces éléments servent à distinguer sont de même nature [2].

En nous basant sur ces notions, tournons-nous vers la musique sérielle. Prenons comme exemple les *Pièces pour piano* de Stockhausen [3].

Il y a tout d'abord, simplement, un trop grand nombre d'oppositions voulues telles, et cela sur tous les plans à la fois.

I. Comme conséquences de ce trop grand nombre d'oppositions, il y a d'abord des oppositions voulues entre éléments trop voisins les uns des autres pour que la *marge de sécurité* soit suffisante : les différences entre les éléments apparaîtront comme facultatives.

Prenons un exemple, au point de vue des *rythmes* et des *intensités :*

Dans la 1re pièce, à la troisième mesure de la 2e ligne, on trouve un trait brillant, en valeurs rapides, fortissimo. Il est noté dans une

1. Sur ceci, cf. Constantin Brăiloïu, « Sur une mélodie russe », in *Musique russe*, ouvrage collectif, tome II, P.U.F., 1953, passim. Voir tout ce que Brăiloïu dit des *pyens*, de leur instabilité, etc. Sur la notion de *variante combinatoire*, voir Troubetzkoï, *op. cit.*, p. 50.

2. Pour serrer de plus près les différences et les ressemblances entre la musique, le langage, et les autres systèmes de relation, il y aurait intérêt à se reporter notamment à une discussion entre Jakobson, Lévi-Strauss et Martinet, publiée dans *An Appraisal of Anthropology today*. Voir p. 283 et s. : « On the cultural equivalent of the phoneme ».

3. Il s'agit d'un exemple extrême. Je rappelle que certaines œuvres récentes, de Boulez et de Stockhausen, échappent aux critiques qui sont faites ici.

mesure à 2/4, qui est tout d'abord divisée en 5 parts. Occupant les deux premières parts, nous avons 7 valeurs égales et, occupant les trois autres, nous avons 11 valeurs égales (toutes également notées en triples croches).

Une triple croche de la première subdivision équivaut à 2/35** de la durée totale du trait, une triple croche de la seconde subdivision à 3/55*.

Comme le tout se déroule en valeurs rapides, fortissimo, avec des changements de registres occupant toute l'étendue du clavier, le rapport entre les deux valeurs ne sera pas perçu comme fondant une réelle opposition distinctive. Tout au plus, on percevra un accelerando portant sur tout le trait.

De plus, il y a des différences d'intensité, qui ne coïncident pas avec les différences de durée, et, de plus, ici aussi la marge de sécurité est très réduite : les intensités employées étant ff, fff, sffz, sfffz.

Le résultat de tout ceci est que l'auditeur ne percevra guère qu'une sorte de rafale assez indifférenciée.

II. Il y a ensuite des oppositions dont les termes sont trop éloignés pour qu'une *base de comparaison* apparaisse clairement [1].

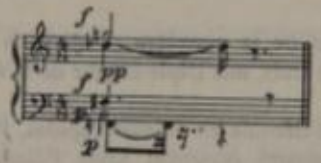
Ainsi, au point de vue rythmique — et en l'absence d'une régularité rythmique quelconque qui fournirait des points de repère — si nous avons des valeurs très longues alternant avec des valeurs très brèves, la relation exacte entre les unes et les autres aura des chances de ne

1. Ceci suffirait à montrer pourquoi la musique de John Cage — qu'il ne s'agit pas de confondre avec les travaux de Stockhausen ou de Boulez, de toute façon — ne constitue pas un langage.

pas être perçue. On percevra simplement des valeurs plus ou moins longues ou plus ou moins brèves.

De même, et même au point de vue des hauteurs, à partir du moment où toute hiérarchie de type modal ou tonal est abolie, et où d'autre part les changements de registres, etc., sont utilisés sans l'économie, la parcimonie de Webern, on peut se demander si, par moments du moins, l'auditeur perçoit encore clairement des relations différenciées entre les intervalles, et non pas simplement des *timbres* plus ou moins graves, plus ou moins aigus.

Je m'arrêterai encore à un exemple tiré des *Klavierstücke*, exemple relativement simple d'ailleurs. Dans la seconde pièce, à la seconde mesure de la troisième ligne (page 8), nous trouvons le bloc sonore suivant :



Il me semble qu'on peut en dire ceci, en gros :

1. L'auditeur percevra : *a*) l'opposition de nuances entre, d'une part *fa* ♯, *sol* ♮, *forte* et le reste *pianissimo*; *b*) le fait que le sol aigu, *forte*, dure plus longtemps que le reste.

2. En revanche : *a*) je doute que, même si cette opposition est réalisable par l'instrumentiste, l'opposition de nuances *ré* ♭ *pianissimo*-si ♮, fa ♮ *piano* soit perçue comme significative; *b*) certaines différences de durée seront non pertinentes (celles entre fa ♯ et ré b).

3. Il y a des contradictions entre les différents systèmes : les oppositions d'intensité ne coïncident pas avec les oppositions de durée, et ceci rend d'autant plus difficile — dans ce cas-ci — la perception de l'ensemble comme d'un tout différencié.

Finalement ce bloc sonore apparaît comme étant lui-même une variante facultative de quelque chose d'assez indifférencié qui pourrait être écrit autrement.

Le résultat de tout ceci c'est que, à partir du moment où les relations voulues ne sont pas perçues, on tombe dans le domaine de

l'indifférencié. On est dans le royaume du « plus ou moins ». Les relations qui sont encore perceptibles sont vraiment trop massives, trop sommaires, pour contribuer à construire un système de rapports différenciés.

Quelles conclusions tirer de ces considérations? Provisoirement, aucune! Cet exposé est beaucoup trop sommaire pour prétendre à des conclusions définitives. Je préférerais proposer un programme de travail.

Il faudrait confronter systématiquement la musicologie avec la linguistique et l'ethnologie. Étudier aussi un certain nombre de systèmes musicaux, très différents les uns des autres, en se basant sur les principes suggérés ici, de manière à pouvoir fonder un jour une *musicologie générale*. On n'en est pas encore là.

Il faudrait surtout réétudier Webern. Jusqu'à présent, toutes les études de l'œuvre de Webern, même celles qui ont apporté incontestablement beaucoup pour sa compréhension, partaient d'un point de vue intéressé, si je puis dire. On a vu en Webern le créateur d'un monde nouveau et on a eu tendance à n'accorder d'importance qu'à ce qui semblait annoncer les musiques sérielles postérieures, le reste étant traité comme « survivances ». Or, ces prétendues survivances, d'une part, ces aspects prémonitoires, de l'autre, forment un tout intégré, dont le sens n'apparaîtra vraiment que quand on se sera livré à une étude purement structurale et synchronique, sans arrière-pensées idéologiques.

Quand on se sera livré à ce travail sur Webern, on verra sans doute mieux à quel point il se distingue des musiciens qui l'ont suivi, par le sentiment très vif qu'il avait des problèmes dont nous avons parlé.

Finalement, je voudrais peut-être quand même risquer une tentative d'explication, mais alors, tout à fait hypothétique.

Ce sera encore une analogie avec la linguistique qui nous guidera. Après avoir montré la variété et la relativité des systèmes de langage, les linguistes ont fini par constater que, non seulement toutes les langues sont régies par certains principes formels identiques, mais aussi qu'il y a certaines oppositions phonologiques importantes qui se retrouvent partout.

Je renvoie ici à un texte de Jakobson, publié en français en appendice à la traduction des *Principes* de Troubetzkoï, et qui s'intitule *les Lois phoniques du langage enfantin et leur place dans la phonologie générale*.

Jakobson montre que certaines oppositions se retrouvent dans toutes les langues, et constituent même la base de tous les systèmes phonologiques. De plus, lors de l'acquisition du langage par les enfants, ces oppositions apparaissent dans un certain ordre, qui serait toujours le même [1].

D'une manière générale, il semble que certains phonèmes se retrouvent plus fréquemment que d'autres, non parce qu'ils seraient plus faciles à prononcer, plus « naturels » mais parce qu'ils présentent certaines propriétés structurales qui les rendent particulièrement aptes à un traitement linguistique.

De la même façon, on peut se demander — et seule là musicologie générale pourrait répondre à cette question — si certaines relations de hauteur, si certaines structures rythmiques ne permettent pas plus facilement que d'autres de créer des formes différenciées et claires à la fois.

S'il en était ainsi, les difficultés rencontrées par les musiciens sériels s'expliqueraient par le fait que, s'étant privés des types de relations les plus simples et les plus claires, ils ne pourraient éviter le chaos qu'en prenant des précautions toutes particulières. Ceci expliquerait la brièveté, l'économie, de Webern : plutôt que par je ne sais quel souci d'ascétisme, elles se comprendraient par la volonté de dominer un système instable, labile [2].

On comprendrait ainsi qu'il ne s'agit pas de condamner le système sériel au nom des lois naturelles, mais de reconnaître que ses possibilités structurales sont limitées, et qu'elles ont peut-être déjà été épuisées par Webern, et dans quelques œuvres exceptionnelles, telles que le *Marteau sans Maître*.

1. Il s'agit, d'abord, de l'opposition entre la voyelle la plus ouverte, A, d'une part, et, d'autre part, les consonnes les plus « consonnes », les labiales. Ensuite sont acquises, d'une part les oppositions entre A, I, U, (« Système vocalique minimum »), de l'autre l'opposition entre consonnes labiales orales et nasales. Et ainsi de suite.

2. A ce sujet, cf. aussi Martinet, *Économie des changements phonétiques*, notions de « bon » et de « mauvais » systèmes.

2. Fonction de la parole dans la musique vocale *

La question du statut de la parole dans la musique vocale a souvent préoccupé les esthéticiens : elle conduit en effet tout de suite à celle, plus fondamentale, du sens même de la musique. Malheureusement ils posent le problème dans des termes qui, en fait, reviennent à le supprimer — en réduisant le rapport à un de ses termes, et la parole à la musique [1].

Je reprendrai la question à partir de la discussion qui en a été faite par Boris de Schloezer; un chapitre entier de son ouvrage classique, *Introduction à J.S. Bach*, y est consacré.

Pour Boris de Schloezer — je cite ses propres termes — « Il y a incompatibilité, opposition profonde entre la musique, système fermé, qui est la chose même qu'il signifie, et le langage, système ouvert, qui n'est que l'expression de ce qu'il signifie, qui renvoie à un sens qui lui est transcendant et dont il reçoit son unité. » Aussi, toute synthèse, tout compromis entre deux systèmes de nature radicalement différente sont impensables : « le problème ne peut être tranché que par l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre » c'est-à-dire de la poésie par la musique. « L'œuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique [2]. »

« Le sens des paroles chantées n'est plus le même que celui qu'avaient

* *Revue belge de Musicologie*, 15 (1961), p. 8-28.

1. C'est ainsi que, pour Suzanne K. Langer — dans *Feeling and Form*, que je cite d'après le compte rendu de L. A. Reid dans *Diogène* 6, p. 125 — « le chant n'est pas une fusion de la poésie parfaite et de la musique parfaite. Dans le chant, les mots s'incorporent à la musique et ne sont plus désormais de la prose ou de la poésie : ils sont des éléments de la musique... La musique absorbe le sens des mots. »

2. *Introduction à J. S. Bach*, p. 268.

ces mêmes paroles avant leur mise en musique... *mais celui que leur confère la phrase musicale* [1]. »

Aussi je ne perds rien si j'écoute telle mélodie chantée dans une langue que je ne connais pas : au contraire, « ma compréhension de l'œuvre s'effectuera dans des conditions plus favorables, je ne serai pas tenté en effet d'en extraire les paroles qui y sont dissoutes pour chercher à savoir ce qu'elles veulent dire [2]. »

Bref, l'œuvre vocale la plus parfaite est celle dont les paroles se font le moins remarquer, se réduisent à un pur jeu verbal — *Noces*, *Renard*, certaines chansons populaires — et le fait que le compositeur ait choisi tel ou tel texte se réduit en définitive à un problème psychologique, qui concerne la genèse de l'œuvre, mais n'a rien à voir avec le problème, esthétique, de sa structure.

Ceci demande réflexion. Sans doute, Boris de Schloezer a bien vu les contradictions qui sont celles d'une certaine conception courante sur les rapports entre texte et musique, conception qu'il résume dans les termes suivants : « L'œuvre vocale nous offrirait un double visage, le texte et la musique rendant manifeste, chacun dans son langage spécifique, une seule et même réalité; le sens du système verbal et celui du système musical seraient identiques... mais ils le diraient différemment, l'un sous son aspect discursif, rationnel, l'autre sous son aspect irrationnel [3]. »

Bien entendu, il suffit à Boris de Schloezer de montrer que, tout au long de l'histoire de la musique, non seulement des textes identiques ont été mis en musique de bien des façons différentes — que l'on pense seulement à la *Messe* — mais encore qu'il est arrivé aux musiciens d'utiliser la même musique pour « servir » des textes différents, pour que l'idée d'une correspondance terme à terme d'un texte et d'une musique apparaisse insoutenable.

S'ensuit-il cependant que toute conception du rapport entre texte et musique autre que celle de l'absorption du premier par la seconde soit impensable? Et n'avons-nous pas simplement éliminé une difficulté pour en faire surgir une autre?

Un point devrait attirer notre attention. Si vraiment le texte idéal pour une mise en musique est le plus absurde, le moins signifiant,

1. *Introduction à J. S. Bach*, p. 273, souligné par l'auteur.
2. *Ibid.*, p. 274.
3. *Ibid*, p. 264.

celui qui se réduit à un pur jeu verbal, pourquoi donc les musiciens ont-ils toujours mis tant de soin à choisir textes et livrets, voire à les composer eux-mêmes? S'agit-il vraiment d'un pur phénomène psychologique, sans intérêt sur le plan esthétique? En lisant Boris de Schloezer, on a souvent l'impression qu'à écrire de la musique vocale, on ne risque que des inconvénients, des malentendus, des limitations. Pourquoi les affronter si on ne doit pas aussi y gagner quelque chose de plus fondamental?

N'est-il d'ailleurs pas curieux de voir Boris de Schloezer — qui a tant fait pour une approche structurale du phénomène musical, qui a montré que le sens d'une musique est à chercher dans sa structure et non dans son origine ou ses effets psychologiques — abandonner en définitive ce point de vue quand il s'agit de rendre compte de la présence des paroles dans la musique. Le sens d'une musique est à chercher dans sa structure, mais que le *Dichterliebe* soit écrit sur tels poèmes de Heine est en définitive quelque chose de contingent, qui ne concerne que la psychologie de l'individu Schumann. Boris de Schloezer est au fond en contradiction avec ses propres principes, lui qui explique la présence des paroles dans la musique par la genèse de l'œuvre, alors qu'une analyse vraiment structurale devrait s'imposer de rendre compte de ce fait également.

Et puis, la perspective adoptée par Boris de Schloezer se heurte à un *fait* indubitable, qu'elle tend à rendre incompréhensible : c'est l'existence même, et l'ubiquité, de la musique vocale, son prestige universel — dans bien des cultures, la musique purement instrumentale ne joue-t-elle pas un rôle subalterne? Comment expliquer cela, si dans toute musique vocale cohérente et réussie, les paroles se réduisent à la musique, si le sens du texte est à peu près insignifiant? La musique vocale existe, elle a une réalité, et cette réalité doit répondre à une nécessité. Sans doute, parti de la question « N'est-il pas naturel à l'homme de chanter? », Boris de Schloezer est bien arrivé à rendre problématique le fait du chant : ce n'est pas un phénomène naturel. C'est là un pas important, mais insuffisant : il s'agit maintenant de rendre compte du chant, de l'alliance musique-parole, sur un autre plan, qui n'est pas celui de la Nature, mais celui de la Culture. Une esthétique musicale qui renoncerait à aborder ce problème se condamnerait d'office, si tant est que la philosophie doit rendre compte de ce qui est, non de ce qui devrait être.

Avant d'aller plus loin, cependant, et pour éviter des malentendus, quelques remarques d'ordre général ne seront peut-être pas inutiles.

Parler des rapports entre langage et musique dans la musique vocale suppose en principe qu'on ait répondu aux questions — qui relèvent d'une anthropologie générale — : qu'est-ce que la musique? qu'est-ce que le langage?

Or, si, en ce qui concerne la seconde de ces questions, la linguistique et l'anthropologie commencent à être en mesure de nous apporter des lumières décisives, il faut bien dire que, en ce qui concerne la première, nous ne sommes encore nulle part : l'anthropologie musicale est encore à faire.

Aussi je sais ce qu'il y aura d'approximatif et d'insatisfaisant dans ce que je pourrai dire. Je voudrais seulement faire entrevoir, à propos d'un problème particulier, l'insuffisance d'une conception de la musique — comme système fermé sur lui-même — conception qui, en dépit de sa vérité partielle, ne peut que rendre impossible la solution de toute une série de problèmes. S'il est vrai que la musique est une partie de la Culture, il faut bien qu'on puisse la considérer de quelque manière comme un système signifiant — où règnent des rapports particuliers entre signifiant et signifié — ce système symbolisant à sa manière les grands thèmes de la Culture, le rapport à l'autre, à la nature, à la mort, au désir. Tant qu'on en restera à des formulations du genre « la musique est un système qui est la chose même qu'il signifie », ou « le sens d'un système sonore est ce même système saisi dans son unité », etc., on ne voit pas comment il sera possible de rendre compte de la place que la musique a tenue dans la vie des hommes, ni de la nécessité qui a présidé à son histoire.

Une chose est digne d'attention : les esthéticiens qui essaient de déterminer l'être de la musique — et B. de Schloezer en particulier — le font toujours par référence au langage et en opposant musique et langage. Mais, ce faisant, ils ne tiennent pas compte de ce que nous a appris la linguistique, et en restent à une conception périmée du langage-signal, de ce que Boris de Schloezer appelle le langage-reportage.

Or l'analyse saussurienne du signe, reprise et développée par Troubetzkoï, Lévi-Strauss et Lacan, la conception du langage comme

d'un « système de différences », l'idée que le signifiant structure le signifié (Saussure parle de la « masse amorphe du signifié ») devraient nous amener à reconsidérer de manière plus précise la comparaison entre langage et musique, et à voir que l'opposition ne se situe sans doute pas au niveau où Boris de Schloezer la place. En particulier, alors que Boris de Schloezer n'arrive à concevoir que deux types, opposés, de rapports entre forme et contenu — un rapport d'extériorité, de transcendance, caractéristique du langage, et sans valeur esthétique, et un rapport d'identité, caractéristique de la musique — l'idée que le signifiant structure le signifié sans pourtant s'identifier à lui, et celle qu' « un signifiant vaut non en ce qu'il représenterait autre chose, mais par rapport à un autre signifiant qu'il n'est pas » (Lacan), permettent d'envisager des rapports plus complexes, et d'un autre ordre.

Ceci demanderait de plus amples développements. Mais ces quelques remarques suffisent pour qu'on puisse mettre en doute l'opinion selon laquelle musique et langage sont des systèmes « profondément incompatibles ». Au niveau des structures les plus générales, ils présentent des points de ressemblance qui permettraient de fonder une comparaison, et qui permettent aussi d'envisager leur union dans le chant d'une manière nouvelle [1].

D'autre part, et inversement, une référence à la linguistique fait apparaître une confusion, que Boris de Schloezer reprend à son compte mais qui a été souvent commise, et qui porte sur les rapports respectifs entre le langage de tous les jours, la littérature (en particulier la poésie) et la musique. Dans la mesure où Boris de Schloezer a défini le langage comme un système ouvert et la musique comme un système clos, il tend à voir dans la poésie une sorte de stade intermédiaire entre les deux, où le « sens rationnel » des mots perdrait de son importance, et où la forme tendrait à s'identifier au contenu, sans jamais y arriver totalement, ce qui serait le cas de la musique : il en vient même ainsi à parler de la musique comme de la *limite*, au sens mathématique, de la poésie. Sans nous attarder sur ce qu'il y a d'étrange dans cette manière de voir, qui aboutit à faire de la

1. Sur une approche des problèmes de la musique à partir des méthodes de la linguistique, on trouvera des indications dans un article de G. P. Springer, « Language and Music : Parallels and Divergencies » in *For Roman Jakobson*, La Haye, 1956.

poésie un phénomène hybride, il faut dire qu'il y a là, d'abord, une illusion sur le degré d'indépendance entre forme et contenu dans le langage prosaïque [1], et ensuite une méconnaissance des fonctions sémantiques en poésie, qui restent fondamentalement différentes de tout type de rapport signifiant-signifié tel qu'il peut exister en musique. Il serait facile de montrer, même et surtout à propos de la poésie la plus pure, Mallarmé, Joyce, le Michaux du *Grand Combat*, ou le Lewis Carroll du *Jabberwocky*, que ce qui la caractérise c'est au contraire une mise en jeu de rapports sémantiques complexes et subtils, et que si la forme y paraît immanente au fond, c'est à cause précisément de la richesse de ces rapports sémantiques, et non parce que le signifiant tendrait à s'identifier au signifié. Toute idée d'une séquence reportage-poésie-musique, qui se caractériserait par une perte progressive de « sens rationnel » (notion qui elle-même prête à toutes les confusions) est à rejeter. Disons plutôt que, s'il existe, à côté d'une « parole pleine » (qui ne se limite d'ailleurs pas à la poésie), une « parole vide », une semblable opposition existe, en musique, entre une musique vraiment créatrice, une « musique pleine », et une « musique vide », qui se contente de mettre en jeu, sans invention, les formules dont dispose un certain code. Indiquons enfin que, le jour où on se décidera à tenter une comparaison systématique entre langage et musique, dans le but de résoudre la question, toujours irritante, du sens de la musique, il ne faudra pas se limiter

1. Il n'est pas vrai que, dans une conversation, un article de journal ou un ouvrage philosophique, forme et sens soient à ce point indépendants qu'on puisse dire la même chose de multiples façons : je voudrais bien voir qu'on récrive la *Phénoménologie de l'Esprit* en changeant le nom d'un seul des concepts fondamentaux... et, si je suis à table, et que je demande à mon voisin : « Passez-moi le sel », je ne dispose pas de tellement de formules de rechange; que je dise : « Passez-moi le sucre », et l'effet structurant du signifiant sur le signifié se fera tout de suite sentir. En réalité, la différence entre certaines formes de langage courant, d'une part, et d'autre part, certaines formes de langage qui comprennent la poésie mais ne s'y limitent pas, est ailleurs : c'est plutôt la différence de l'implicite à l'explicite; comme Jakobson l'a bien vu en ce qui concerne le niveau phonologique, dans le langage de tous les jours, le plus souvent, le contexte et la situation permettent de faire l'économie d'un certain nombre de traits significatifs, mais, de toute façon, c'est uniquement par référence aux formes pleinement développées que ces formes elliptiques peuvent se comprendre. D'une manière générale, la lecture de Jakobson et en particulier de l'analyse qu'il fait de la fonction de la métaphore et de la métonymie dans le langage, est particulièrement éclairante sur les rapports réels entre la poésie et le langage en général (cf. R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963).

à une comparaison musique-littérature : cela revient à comparer un tout à une partie d'un autre tout. La comparaison devra être menée entre, d'une part, la musique dans la totalité de ses manifestations, des plus humbles aux plus complexes, et, d'autre part, le langage dans sa totalité, du langage quotidien à la poésie. Par le fait même, il ne faudrait pas se limiter au seul plan esthétique, qui n'a de réalité que par rapport à un domaine plus vaste, qui est celui de la Culture.

Ceci nous amène à une dernière remarque préliminaire. Tout au long de son ouvrage, Boris de Schloezer postule une opposition radicale entre les démarches qui sont impliquées dans l'activité et la perception esthétiques dignes de ce nom, d'une part, et d'autre part, les activités de la vie courante, parmi lesquelles il range une certaine manière naïve, « vulgaire », de comprendre la musique, ces activités de la vie courante étant le fait de celui qu'il appelle parfois « l'homme naturel ». Mais c'est oublier que cette opposition est secondaire par rapport à une opposition plus fondamentale, celle entre Nature et Culture, et c'est oublier que les traits essentiels de la Culture, loin de caractériser seulement certaines activités exceptionnelles, sont déjà présents dans les manifestations les plus humbles de la vie humaine. L'homme naturel n'existe pas. C'est ainsi un des graves défauts du livre de Boris de Schloezer de rejeter, comme non valable sur le plan esthétique, mais sans qu'il rende compte de son existence, une certaine attitude émotionnelle de l'homme en présence de la musique qui ne peut être si répandue que parce qu'elle correspond à quelque chose de profond.

Pour nous résumer, nous dirons que, essayer de fonder une esthétique, de définir une poésie authentique ou une perception musicale authentique, avant d'avoir abordé les questions : qu'est-ce que le langage, la musique, la culture, c'est mettre la charrue avant les bœufs. L'esthétique présuppose, et doit se fonder sur, une anthropologie.

Après ces préambules, venons-en à notre sujet. Il s'agit, tout d'abord de montrer concrètement, sur des exemples, et quitte à avoir l'air d'enfoncer des portes ouvertes, qu'il n'y a aucun sens précis dans l'affirmation que le texte, dans une œuvre vocale, a été absorbé

par la musique, et que les paroles n'ont plus que le sens que leur confère la musique.

Soit la troisième pièce des *Fêtes Galantes*, « Clair de Lune », de Debussy, ou encore, dans les *Amours du Poète*, la mélodie n° 11. Je choisis à dessein des œuvres dont le niveau esthétique ne fait de doute pour personne, et qui, au point de vue mélodique, présentent une nette individualité : il s'agit de « belles mélodies », au plein sens du mot, et non de formes apparentées au récitatif. De plus elles sont écrites sur des textes poétiques de grande valeur, et, enfin, elles appartiennent à la tradition musicale à laquelle devrait le mieux s'appliquer, en principe, la théorie esthétique de Boris de Schloezer.

Or il est évident que tout auditeur musicien et, dans le cas de la pièce de Schumann, tout auditeur connaissant l'allemand, n'aura aucune difficulté à percevoir, en même temps, clairement et distinctement, la musique et le sens des paroles. Toute *l'information*, pourrait-on dire, que contiennent, d'une part, la musique, d'autre part, les paroles, « passe ». En particulier, un linguiste n'aura pas de peine à retrouver dans les séquences « Votre âme est un paysage choisi... » ou « Ein Jüngling liebt ein Mädchen... » les fonctions linguistiques qui seraient celles de ces mêmes séquences simplement *dites;* tout le système des relations phonologiques, morphologiques, syntaxiques, sémantiques, subsiste.

Pour bien comprendre comment est possible cette coexistence des deux systèmes — car il y a bien réalisation simultanée des deux systèmes, c'est-à-dire ni compromis, ni assimilation d'un système par l'autre — il est indispensable de faire appel à un certain nombre de notions avec lesquelles la phonologie nous a familiarisés.

Il y a d'abord la distinction entre plan *phonétique* et plan *phonologique*. Sans doute, le phonéticien, s'il analyse, sur le plan acoustique, telle séquence de sons dans la partie vocale d'une de nos deux mélodies, leur trouvera, du fait qu'il leur a été conféré une hauteur, une durée, une intensité déterminées, des caractères différents de ceux qu'auraient les mêmes séquences de sons simplement parlées dans tel acte de parole particulier. Mais le phonologue, auquel seul importe le point de vue linguistique, c'est-à-dire la fonction des sons comme éléments différentiels servant à supporter des significations, le phonologue ne verrait dans la mélodie qu'une série de réalisations parti-

culières de la même suite de phonèmes, parfaitement reconnaissable, et dont la fonction ne change pas. On sait en effet qu'une latitude assez considérable est laissée pour la réalisation matérielle de chaque phonème, pourvu qu'il reste distinct des autres, et cette latitude est encore élargie par l'existence des phénomènes d'ellipse. En fait, du point de vue purement phonétique, il ne fait pas de doute qu'il peut exister d'aussi grandes différences entre les diverses réalisations purement parlées d'un même phonème, qu'entre telle de ces réalisations parlée et telle autre chantée.

Essayons cependant de cerner les choses de plus près, et, pour y arriver, reportons-nous aux distinctions, introduites par Bühler, et reprises par Troubetzkoï, entre les différentes fonctions du langage, auxquelles correspondent chaque fois des procédés phonologiques particuliers. Il y a d'abord la distinction entre fonction *expressive* (chaque énoncé est une expression ou une présentation du sujet parlant visant à le caractériser), fonction *appellative* (chaque énoncé vise à produire une certaine impression sur l'auditeur) et fonction *représentative*, la plus importante (l'énoncé est la représentation d'un « état de choses »). Ensuite, parmi les procédés phonologiques qui sont au service de cette dernière fonction, il faut distinguer entre les procédés *configuratifs*, qui signalent la division de l'énoncé en unités grammaticales — et qui se subdivisent en procédés *culminatifs*, indiquant combien d'unités compte l'énoncé et quelle est leur hiérarchie (c'est le rôle de l'accent en allemand) et procédés *démarcatifs*, qui marquent la limite entre deux unités (rôle de l'attaque vocalique dure en allemand) — d'une part, et, de l'autre, les procédés *distinctifs* qui différencient les unes des autres les diverses unités pourvues de signification.

Or nous voyons tout de suite que certaines de ces fonctions se retrouvent en musique : on peut y parler de fonctions appellative ou expressive, et de même il est évident que la musique fait constamment appel à des procédés culminatifs (les accents par exemple) et démarcatifs (les silences, les modes d'attaque, les timbres, etc.). De plus, dans certains cas, les procédés utilisés par la musique peuvent être de même type que ceux auxquels le langage fait appel : ainsi l'accent d'intensité. En conséquence, toutes sortes d'interférences peuvent se produire sur ces plans. Par exemple, dans le fameux air de Carmen, « L'amour est enfant de Bohême... » il y a évidemment

interférence entre parole et musique sur le plan configuratif [1]. Nul doute qu'il y aurait intérêt à étudier de près tous les types de compromis que la mise en musique d'un texte crée sur ces plans ainsi distingués. Mais l'essentiel n'est pas là, et il reste que la fonction, de loin la plus importante, qui soit dévolue au matériel sonore dans le langage, est la fonction distinctive. Or, sur ce plan, les éléments sonores n'ont qu'une valeur purement différentielle [2] : les traits distinctifs servent seulement à indiquer que l'unité signifiante à laquelle ils correspondent (le morphème) n'est pas la même qu'une autre unité qui aurait un autre trait à la même place; les traits distinctifs sont de nature purement relationnelle, et même quand — ce qui est le cas le moins fréquent — la fonction distinctive est confiée à des traits *prosodiques*, c'est-à-dire des traits qui mettent en jeu des oppositions de hauteur (les tons), de durée ou d'intensité, c'est toujours uniquement la hauteur, la durée ou l'intensité relative qui compte [3]. Autrement dit, pourvu que cette fonction purement différentielle soit assurée, une liberté très grande est laissée pour l'utilisation du matériel sonore à des fins musicales, par la mise en œuvre d'un système hiérarchisé de hauteurs, de durées, etc.

En résumé, nous constatons d'abord que chaque langue, ou chaque système musical, n'utilise jamais à des fins significatives qu'une petite partie des ressources sonores de la voix. Quant aux procédés mis en œuvre pour assurer les fonctions les plus importantes, ils sont en général tout à fait distincts : systèmes d'oppositions distinctives d'un côté, hiérarchisation des hauteurs, des durées, etc., de l'autre. D'une manière tout à fait générale, on pourrait dire que, parmi toutes les manières possibles de structurer, à des fins quelconques, le continuum sonore, celles qu'utilisent la musique et le langage se situent à des niveaux différents et peuvent être réalisées simultanément sans qu'il se crée d'interférences. Pour qu'une œuvre

1. Comme on peut aisément le constater, cela ne veut pas du tout dire que les « paroles se réduisent à la musique ». Au contraire on peut penser que la qualité particulière de cet air, l'espèce d'ironie qu'il exprime, est précisément liée à cette interférence, et en tire une bonne part de sa vertu.

2. « All phonemes denote nothing but mere otherness. » Jakobson, *Fundamentals*, p. 11. Les phonèmes ne dénotent qu'une pure altérité.

3. Cf. par exemple Jakobson, *l.c.*, p. 25 : « A long vowel must be *ceteris paribus* longer than the surrounding short vowels... »

vocale constitue un tout organique sur le plan musical, il n'est donc pas nécessaire que les paroles se réduisent à la musique [1].

Sans doute, dans la mesure où nous avons affaire ici, non à des phénomènes naturels, mais à des règles imposées par la Culture, on peut imaginer des cas où cette compatibilité entre système musical et système linguistique serait très limitée, voire impossible, soit que les mêmes éléments aient reçu une fonction dans l'un et l'autre système [2], soit que — ce qui semble bien être le cas dans certaines œuvres sérielles ou électroniques — les moyens musicaux amènent constamment à déborder les marges de sécurité qui permettent de distinguer les phonèmes [3]. Qu'il nous suffise de constater que, dans toute la tradition occidentale, du chant grégorien à Webern, de même que dans de nombreuses formes de musique populaire — par exemple dans ce système, dont l'extension est très vaste, que Brăiloïu a décrit sous le nom de Giusto syllabique — la « coexistence » des deux systèmes, musical et linguistique, est toujours au moins possible. Sans doute, l'équilibre atteint dans les mélodies de Schumann ou de Debussy, dont nous sommes partis, équilibre qu'on retrouve aussi dans nombre de chefs-d'œuvre, les opéras de Mozart, les mélodies de Schubert, de Mahler, de Moussorgsky, les chansons de luth élizabéthaines, ne représente-t-il qu'un milieu entre les extrêmes

1. Ce qui ruine la déclamation en musique, où une voix parlée est accompagnée par des instruments, c'est donc — Boris de Schloezer l'entrevoit lui-même (*l.c.*, p. 261) — non pas la coexistence de deux systèmes signifiants, mais celle de deux systèmes *musicaux*, l'un pleinement élaboré, et l'autre où toute une série d'éléments restent purement indéterminés (la hauteur absolue des sons, et parfois le rythme). Encore faudrait-il considérer le cas, qui a permis des réussites incontestables sur le plan esthétique, de la *Sprechstimme* schoenbergienne.

2. C'est ce qui se passerait dans le cas, imaginé par Springer, d'une langue dont le système phonologique comprendrait vingt-quatre phonèmes, représentés par les douze sons de la gamme chromatique, chacun sous deux formes, longue et brève. Il faudrait d'ailleurs aussi se demander pourquoi un système de ce genre n'existe pas.

3. Un cas limite est présenté par l'*Homaggio a Joyce* de Luigi Berio. Parti d'un passage d'*Ulysse*, le début du chapitre des Sirènes, dit et enregistré en anglais, en italien et en français, le musicien lui fait subir toutes sortes de superpositions et de manipulations électroniques, dont le résultat final, loin de représenter la « pure élocution poétique » à laquelle on voudrait nous faire croire, évoque plutôt la désintégration progressive des aphasies. Ce cas est intéressant dans la mesure où il vérifie expérimentalement ce qu'il y a d'aberrant dans la théorie, critiquée plus haut, d'un passage progressif du langage prosaïque à la musique, par une épuration progressive du « sens rationnel ».

du *recitativo secco*, d'une part, du *bel canto* ou de l'*organum* pérotinien, de l'autre. Mais, même dans ces cas extrêmes, jamais l'un des systèmes ne s'efface complètement devant l'autre. Qui a entendu la récente version de *l'Orfeo* de Monteverdi par Wenzinger sait quelle richesse musicale, faite de subtilité dans les phrasés, de souplesse rythmique, de complexité harmonique, peut être mise dans un récitatif. Quant aux œuvres vocales où le traitement musical rend la perception du texte difficile, ou bien, dans l'opéra, la signification est simple — dans un duo d'amour, par exemple — et il suffit d'un minimum d'information pour la communiquer, le contexte et la situation jouant d'ailleurs le même rôle que dans la vie de tous les jours, — ou bien, dans la musique religieuse polyphonique, les textes, tel celui de la Messe, sont supposés connus de tous, et la mémoire supplée la perception [1]. Les significations linguistiques, de toute façon, gardent une présence au sein de la musique. D'ailleurs, dans la mesure où la voix est, pour l'homme, avant toute chose, l'organe de la parole, dès qu'elle intervient en musique, le langage, comme tel, est présent, et cela même si le chant s'émancipe en de purs mélismes, même si le texte devient totalement incompréhensible. Et c'est un fait, à quoi les esthéticiens eussent dû attacher plus d'importance, que jamais, pour ainsi dire, la musique vocale ne se passe du support des mots : il semble qu'il soit impossible de voir dans la voix un instrument comme les autres. C'est seulement dans les leçons de solfège ou les exercices de chant qu'elle est réduite à ce rôle, et la vocalise n'a jamais constitué un genre musical autonome. Il y a bien des œuvres, très rares, où la voix renonce au support de toute espèce de langage articulé; mais alors ce caractère très exceptionnel les marque, par une espèce de choc en retour. Dans certaines pièces de Duke Ellington les instruments imitent la voix, la voix imite les instruments (elle les imite, donc elle n'en est pas un) dans une sorte de transgression réciproque des rôles qui est ressentie comme telle par l'auditeur. Et, dans *Sirènes* de Debussy, la longue vocalise sur la voyelle *a* ne peut apparaître, en quelque sorte, que comme le signifiant de la pure séduction, situé en deçà ou au-delà de l'univers

1. Comme me le fait remarquer Pierre Froidebise, il arrive même que, dans la musique du XV[e] siècle, ce soient les articulations mêmes du texte sacré qui aident l'auditeur à structurer une polyphonie dont la texture apparaîtrait autrement comme très lâche.

du langage, mais ne se définissant et ne prenant son relief que par rapport à celui-ci [1].

Au point où nous en sommes arrivés, une chose est claire : en principe, il n'y a aucune incompatibilité entre musique et langage, il est toujours possible aux structures musicales de fonctionner — dans la terminologie de Boris de Schloezer, de donner naissance à des systèmes organiques — sans interférer avec les structures linguistiques, et, si des interférences se produisent, elles ne sont jamais indifférentes : la relation musique-langage est toujours *pertinente*.

Mais deux questions se posent ici : d'abord, si la relation est toujours significative, comment faut-il la concevoir? Ensuite, à quelle nécessité anthropologique répond, en définitive, l'alliance de la parole et de la musique dans le chant?

Prenons la première question. Il faut d'abord se rendre compte que la relation entre la musique et le langage est significative à deux niveaux au moins.

Le premier niveau est celui des rapports entre les structures les plus générales; on peut les considérer de deux points de vue. Tout d'abord entre en ligne de compte la manière dont, dans telle œuvre, tel style, tel genre, telle période musicale, le langage est traité, ou maltraité, par la musique. On pourrait même trouver ici un principe de classification : il y a des musiques qui traitent le langage avec respect, et d'autres qui le traitent avec mépris ou indifférence; des musiques qui en font un usage exubérant, ou parcimonieux, des musiques qui chantent sa louange, et d'autres qui visent à le détruire. La musique vocale peut ainsi apparaître comme un moyen dont dispose l'homme pour exprimer, autrement que par des mots, certaines attitudes émotionnelles qui sont les siennes en présence du langage considéré comme un tout, — du mépris — « Words, words,

1. Et si, comme l'imagine Boris de Schloezer, reprenant l'exemple de Hanslick, on comparait trois versions de l'air d'Orphée, l'une chantée sur les paroles : « J'ai perdu mon Eurydice », une autre sur celles : « J'ai trouvé mon Eurydice », et enfin une troisième version jouée aux instruments seuls, — là où Boris de Schloezer distingue trois structures différentes, chaque système *sonore* étant différent, — il faudrait voir une opposition qualitative entre les deux premières, d'une part, et la troisième, à cause de cette présence du langage comme tel, et même abstraction faite de tout contenu particulier.

words », à la glorification — « Honneur des hommes, saint langage ! »[1].

Au même niveau de généralité, il faudrait considérer, en sens inverse, les diverses manières dont les formes linguistiques ont joué leur rôle dans l'élaboration des formes musicales. Beaucoup de formes musicales n'arrivent à constituer des touts organiques, esthétiquement parlant, que si l'on fait entrer le texte en ligne de compte : j'ai fait allusion plus haut aux polyphonies du XV^e^ siècle. On pourrait aussi penser à toutes les formes de chansons à couplets, au principe du refrain, etc. Il est évident, pour encore se référer à des exemples dont la valeur esthétique est indiscutable, que c'est le cas de bien des Lieder de Schubert, ou des chansons de Dowland : on y trouve toute une dialectique de la répétition et du changement qui n'a de sens que si l'on se réfère aux deux systèmes à la fois. D'ailleurs, toute l'histoire de la polyphonie occidentale est incompréhensible si l'on ne tient pas compte du rôle structurant, du rôle de modèle ou de soutien qu'y ont joué les formes linguistiques, au niveau de la syntaxe surtout : que l'on pense à des formes comme le conduit, le motet, le responsorium, et au principe même de la mélodie accompagnée.

Mais il ne suffit pas d'envisager la relation entre musique et langage à ce seul niveau. Cela ne nous permettrait d'ailleurs pas de répondre entièrement aux thèses de Boris de Schloezer. Il faut encore considérer les rapports qui s'établissent entre les contenus particuliers de tel texte et de telle musique. Pour simplifier, tenons-nous-en aux œuvres où, comme dans le *Dichterliebe*, une sorte de point d'équilibre entre les deux systèmes est atteint. Comment faut-il concevoir la relation entre le poème de Heine et la musique de Schumann, si nous devons renoncer, aussi bien à l'idée d'une assimilation d'un système par l'autre, qu'à celle d'une homologie, l'un et l'autre

1. Dans *Anthropologie structurale*, Lévi-Strauss parle des différences qui existent entre les attitudes concrètes des diverses cultures envers leur langue (p. 78). Il serait intéressant de rechercher s'il existe des rapports précis entre la manière dont une culture déterminée traite sa langue et les formes que revêt la musique vocale dans cette culture. Le problème est complexe, car partout on voit coexister des formes dans lesquelles le langage est soumis à des traitements opposés : formes syllabiques et formes mélismatiques, polyphonies et monodies ou, au niveau des cultures les plus primitives, les formes que Curt Sachs oppose sous les noms de *logogénique* et *pathogénique* (*The Rise of Music in the Ancient World*).

système disant la même chose avec des moyens différents (ce qui supposerait que certains signifiés puissent préexister à toute forme d'organisation signifiante)?

Il ne reste en fait qu'une seule solution : il faut concevoir la relation comme *dialectique*, c'est-à-dire : 1) admettre que si la musique de Schumann, considérée en faisant abstraction du sens des paroles, constitue un tout, dont le sens peut être fondamentalement différent du sens de cet autre tout qu'est le poème de Heine, ensemble ils engendrent une totalité plus vaste, dont le sens est à son tour autre; 2) reconnaître que, d'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction, en passant par toutes sortes de décalages, de compatibilités, de complémentarités.

Cette manière de voir repose sur le postulat fondamental de l'anthropologie structurale, qu'il doit être possible de découvrir *des rapports de transformation* entre les différents systèmes — langage, art, économie, parenté, mythe, rite, etc., — à travers lesquels l'homme exprime sa relation au réel. Mais, dans l'état actuel des études musicales, il est évidemment très difficile de dégager, d'une manière précise, les relations particulières qui, dans telle œuvre, existent entre parole et musique, et cela pour une raison bien simple; dans la mesure où, dans tout système signifiant, tel signifiant particulier ne se définit que par son rapport à tous les autres, il n'est jamais possible de passer immédiatement du signifié d'un signifiant dans un système — un mot, un groupe de mots, voire un poème entier — au signifié d'un signifiant dans un autre système — motif mélodique, suite d'accord, phrase musicale. Prétendre y arriver serait commettre la même erreur que celle, dénoncée par Lévi-Strauss, des philosophes qui essayaient, en vain, de découvrir un rapport immédiat entre les sons du mot *table* et l'objet qui porte ce nom. Le rapport entre le poème de Heine et la musique de Schumann est médiatisé par toutes les structures de la langue allemande et du système tonal au XIX^e^ siècle. C'est seulement quand l'analyse structurale, en linguistique et en musicologie, aura été poussée assez loin, jusqu'aux structures les plus fines — au niveau stylistique notamment — c'est seulement alors qu'il sera possible de déterminer ces rapports d'une manière précise. Alors sans doute il sera possible de donner une base objective à ces impressions subjectives qui nous font voir, par exemple,

dans la mise en musique de tel poème par tel musicien, une réussite ou un échec [1].

Sans doute, nous n'en sommes pas encore là, mais c'est la seule voie qui reste ouverte si l'on veut aborder sérieusement la question [2]. Cette manière de voir permet d'ailleurs de clarifier plusieurs points où Boris de Schloezer avait vu des difficultés.

Et d'abord l'énigme que pose l'audition d'œuvres chantées dans une langue étrangère : si l'œuvre est la mise en relation de deux totalités partielles, on peut comprendre que souvent — pas toujours — si je ne comprends pas les paroles, ce que j'entends reste une totalité, sur le plan purement musical. Il reste cependant, de toute façon, comme nous l'avons indiqué plus haut, — du seul fait qu'il s'agit d'une œuvre vocale — une présence du geste linguistique qui suffit à en différencier radicalement l'audition de celle d'une œuvre instrumentale. D'un autre côté, il est vrai que la compréhension de l'œuvre, ou plutôt de certains de ses aspects, peut être facilitée, puisqu'on a alors affaire à une totalité moins complexe. De plus, une œuvre chantée dans une traduction a de grandes chances d'y perdre, tant sur le plan linguistique que sur le plan musical [3] : sur le plan linguistique, les nécessités musicales, les problèmes d'accentuation par exemple, rendront presque inévitablement la traduction pauvre et souvent plate; sur le plan musical, la *phonétique* de la langue originale, notamment le timbre de la voix, était devenue partie intégrante des structures musicales. On conçoit donc que l'auditeur préfère s'en tenir à l'original. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'y perd rien, ni surtout pas que « l'audition s'effectue alors dans de meilleures conditions ». Au fond, le problème n'est pas très différent de celui

1. Pour tout ceci, il faut se référer à l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, en particulier à *Anthropologie structurale*, passim, et à la leçon inaugurale au Collège de France. Particulièrement suggestive pour nous est la discussion sur le problème de l'arbitraire du signe, dans *Anthropologie structurale*, p. 105 et s.

2. Mikel Dufrenne, critiquant Boris de Schloezer (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 274) n'apporte en fait rien de nouveau : il se contente de postuler, entre le sens poétique du texte et le sens poétique de la musique, une affinité, ou une égalité même, qui se comprennent parce que ces sens se situent au-delà du sens rationnel. Mais par là, il ne lève aucune des équivoques qui s'attachent à ces notions — sens poétique, sens rationnel — et ne résout non plus aucune des difficultés que Boris de Schloezer avait eu le mérite de signaler.

3. Cf. cependant les remarques que nous faisons plus loin, à propos de *Noces* et de *Renard*.

qui se pose au cinéma. Tout vrai amateur du cinéma préférera toujours voir le *Tombeau hindou* en allemand ou la *Rue de la honte* en japonais, mais il sait très bien qu'il y perd quelque chose. On choisit le moindre mal. S'il en était autrement, et si vraiment l'auditeur qui ignore l'allemand était mieux placé pour comprendre Schumann, on ne comprendrait plus pourquoi les musiciens s'obstinent à composer dans leur langue maternelle, ni d'ailleurs, inversement, pour quelles raisons — de distanciation — Stravinsky a choisi de faire chanter *Oedipus Rex* en latin [1].

Sur un autre plan, une conception dialectique des rapports entre texte et musique permet, sinon de résoudre, du moins de mettre en forme d'une manière plus claire la question, qui est à la base de l'argumentation de Boris de Schloezer : qu'un même texte puisse être mis en musique de différentes façons, et qu'inversement une même musique s'accommode de paroles différentes. Que des relations complexes, et non univoques, soient possibles entre textes et musiques ne signifie pas qu'elles soient livrées à l'arbitraire. A la limite on peut, du moins théoriquement, concevoir un système de compatibilités et d'incompatibilités, qui permettrait par exemple de rendre compte que les textes des *Psaumes* admettent des versions musicales aussi dissemblables que celles de Goudimel et de Stravinsky, mais excluent celle de Gélineau, ou de faire comprendre que ce soient précisément les mêmes poèmes de Mallarmé que Debussy et Ravel, chacun de son côté, aient choisi d'illustrer. Intuitivement, on comprend d'ailleurs très bien tout de suite que certains poèmes d'amour, ou encore le texte de l'*Ordinaire de la Messe*, aient donné lieu à tant de versions musicales : ils expriment des contenus très

1. Au fond — nous touchons ici à un problème très vaste, que je ne peux que signaler en passant — les esthéticiens restent trop souvent victimes d'une conception à la fois simpliste et mystique de la totalité. Ils tendent à voir l'essentiel de l'œuvre d'art dans le fait qu'elle est unité de totalité, et, dès que quelque chose semble menacer cette unité de totalité — ce qui est le cas du problème des rapports entre texte et musique — on dirait que tout est perdu. Or la réalité concrète, tant de la création que de l'audition ou du spectacle, est bien plus qu'on ne l'imagine marquée par le contingent et le fragmentaire, ce qui n'empêche pas l'œuvre de remplir sa fonction. L'essence de l'art est sans doute à chercher ailleurs que dans la notion de totalité, ou plutôt le rôle que joue cette notion en esthétique doit se comprendre par référence à autre chose, qui est sans doute un certain type de rapport au *désir* — rapport que les recherches poursuivies par Jacques Lacan sur le désir et ses rapports avec le langage et la culture devraient permettre de mieux déterminer.

universels, qui, sous des formes chaque fois différentes, se sont incarnés dans une multitude d'expériences particulières, — et les différentes versions musicales en symboliseraient différentes lectures, différentes interprétations possibles, différentes manières pour l'homme de se situer par rapport au sens du texte — quelque chose d'analogue à ce que signifient, au théâtre, les différentes mises en scène possibles d'une même pièce.

Si, inversement, à certaines époques de l'histoire — pas n'importe lesquelles — il était possible d'utiliser la même musique pour accompagner, tantôt des textes profanes, tantôt des textes sacrés (c'est le cas dans certaines cantates de Bach), rien ne nous autorise à considérer la relation qui s'établit alors entre les paroles et la musique comme arbitraire, mais au contraire, le fait même de cette possibilité de variation doit être tenu pour significatif : il exprime certaines propriétés, et du style de la musique du temps — cette « neutralité » expressive caractéristique de bien des œuvres du XVIII[e] siècle par exemple — et des conceptions de l'époque sur le rapport entre sacré et profane (dans d'autres cultures, cette confusion serait impensable), etc. Encore moins a-t-on le droit de conclure, de ce genre de faits, à la contingence complète des rapports entre paroles et musique *en général*. C'est comme si — de la constatation qu'à certaines époques (le XVI[e] siècle notamment) l'instrumentation d'une même œuvre pouvait, d'une exécution à l'autre, subir des variations considérables — on tirait la conclusion que le timbre n'a pas d'importance en musique, — ce qui ne serait déjà pas vrai pour l'époque en question elle-même. En fait, même si la réalité humaine, et singulièrement la réalité esthétique ou musicale, nous apparaît plus complexe et plus contradictoire que nous ne le pensions d'abord, ce n'est pas cela qui doit nous empêcher d'y chercher un ordre, des relations de sens, même si pour y arriver des détours compliqués sont nécessaires [1].

1. Que ce que disent les paroles d'une part, et la musique de l'autre, soient essentiellement *autres*, tout en entretenant des rapports significatifs, peut être rendu sensible, en une sorte de démonstration par l'absurde, si l'on pense à ces effets de *pléonasme*, si pénibles dans certaines œuvres, où la musique souligne sans arrêt les intentions du texte, tout en étant constamment *en retard* sur celui-ci, si on peut dire. Dans un domaine différent, on a remarqué depuis longtemps que les meilleures musiques de film sont celles où la musique dit résolument autre chose que les images ou le dialogue.

Je voudrais maintenant tenter d'illustrer par quelques exemples cette conception des rapports entre paroles et musique. Pour les raisons que j'ai indiquées plus haut, ces exemples ne peuvent avoir qu'une valeur approximative. Au lecteur de se convaincre lui-même en faisant appel à sa propre expérience.

C'est le registre du comique, avec toutes ses nuances, qui offre les cas les plus simples. Toute la valeur d'une chanson de Brassens réside dans la rencontre d'un texte et d'une musique, qui, pris isolément, n'ont en général rien de très remarquable, alors que le résultat est souvent plein de charme ou de drôlerie; qu'on pense au fameux refrain, sur un motif très « tétralogique », du *Gorille*.

On pourrait faire des constatations semblables à propos de beaucoup de chansons populaires et, si on objecte qu'il s'agit là de choses assez minces du point de vue artistique (ce qui reste à voir), il faut dire qu'il en va de même pour des œuvres célèbres : la désinvolture qui fait le charme de l'air de *Carmen* dont nous parlions plus haut tient précisément à la désinvolture même qui règne dans les rapports entre texte et musique. Mais le plus bel exemple ici, ce sont les œuvres de Stravinsky : *Renard*, *Pribaoutki*, les *Quatre chants russes*, etc. Prenons au hasard, dans *Renard*, la psalmodie bouffone que le Renard chante au Coq, au début de l'œuvre; d'abord, le ton tantôt geignard, tantôt goguenard, de la mélodie, ne peut être perçu pleinement que si l'on distingue nettement les syllabes, — à cause du rythme très particulier, qui est inséparable du syllabisme, tout en le contredisant en quelque sorte; ensuite le côté « parodie d'une psalmodie religieuse » n'est perceptible que par une triple référence à la situation, au sens du texte, et à l'instrumentation.

Je voudrais d'ailleurs m'arrêter un instant à *Renard* et à *Noces*, ces œuvres où Boris de Schloezer avait cru voir la meilleure illustration de ses thèses. Je ne connais pas le russe, mais déjà la simple comparaison des versions française, anglaise et allemande — et d'ailleurs le fait même que *Renard* et *Noces*, après tout, puissent être, et sont, chantés dans des langues étrangères — indique que le texte a de l'importance, puisque, avec des variantes, dans les trois traductions on se meut dans les mêmes registres de significations. Sans doute, pour bien saisir l'importance du texte dans des œuvres de ce genre, et y voir autre chose qu'un « pur jeu verbal », il ne faut pas être obnubilé par l'idée du « sens rationnel », et se rendre compte

de la fonction anthropologique fondamentale que remplissent les lapsus, coq-à-l'âne, jeux de mots, fonction que Freud a mise en évidence, dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* et *le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* : on pourrait voir dans les œuvres de Stravinsky dont nous parlons une sorte d'assomption esthétique de cette fonction.

Cela dit, considérons *Noces* de plus près. Je rappelle qu'il s'agit d'une cantate-ballet, pour soli, chœur mixte, quatre pianos et percussion, dont le sujet — le livret est de Stravinsky lui-même, la traduction française de Ramuz — s'inspire des rites et festivités qui accompagnaient le mariage dans la Russie paysanne (la musique elle-même résidant pour une bonne part dans l'élaboration de matériaux mélodiques, rythmiques et formels tirés du folklore musical russe). Or il me semble bien que le texte d'une part, la musique de l'autre, déterminent deux registres tout à faits différents, dont la mise en relation est pour quelque chose dans l'impression de vie intense qui nous frappe tellement dans *Noces*.

Qu'est-ce qui est remarquable dans le texte? C'est d'abord l'importance des détails d'ordre sociologique et rituel, et ensuite le climat de *quotidien*, tantôt simplement prosaïque, tantôt burlesque, parfois proche de la platitude. Les passages les plus émouvants gardent toujours un côté un peu terre-à-terre, très paysan (ainsi les scènes de séparation des parents et des jeunes mariés); ce côté est même encore sensible dans les paroles de la belle monodie finale [1]. Les passages poétiques ont quelque chose, à la fois d'intime, et de strictement déterminé par une tradition (les métaphores de la tresse, du rossignol, la fleur blanche et la fleur rouge, etc., qui ont valeur de clichés) : on ne peut guère parler d'envolée lyrique. Tout cela est très éloigné de l'orgie de rythmes et de timbres qu'offre la musique, de ce lyrisme haletant, qui emporte tout dans une sorte de déchaînement cosmique.

Évidemment les registres que découpent le texte et la musique se recouvrent partiellement : ainsi, dans la mélodie finale — et dans la mesure où il est possible de considérer paroles et musique séparément — on peut dire qu'une certaine tendresse s'exprime de part et d'autre; mais, d'un côté, dans le texte, cette tendresse s'exprime « à ras de terre », au niveau du quotidien et de ses contingences, de l'autre côté, dans la musique, elle reçoit une dimension cosmique, une résonance à la mesure de l'univers. On dirait que, voulant mettre dans son œuvre toute la richesse des règles, des émotions, des énigmes qu'implique ce sujet, « les noces » — forces biologiques de la génération, monde des sentiments intimes, mystère de la vie et de la mort, implications sociales et religieuses — Stravinsky y est arrivé en répartissant les effets entre deux systèmes, faisant dire à l'un ce que l'autre ne disait pas [1].

1. En voici le texte : « Eh bien mon âme, ma douceur, fleur de mes jours, miel de mes nuits, fleur de ma vie, on vivra avec toi, comme il faut qu'on vive, pour qu'on nous envie, pour qu'on fasse envie. »

Dans le *Dichterliebe*, le rapport entre le texte et la musique se présente sous un jour sensiblement différent. Ici c'est au niveau microscopique, si on peut dire, au niveau des structures fines, qu'il devient significatif.

Je m'explique : au niveau du contenu général, du climat d'ensemble, on ne trouve plus ici cette différence fondamentale entre deux registres qui caractérise *Noces*; si l'on considère séparément le poème de Heine et la musique de Schumann, on peut intuitivement déceler des analogies entre les deux œuvres, dans leur atmosphère poétique : c'est le même traitement raffiné d'éléments populaires, le même mélange de lyrisme et d'ironie romantique. Si nous voulons trouver une dialectique significative entre le texte et la musique, c'est au niveau de la strophe ou de la phrase qu'elle se manifeste. Toute une série d'infléchissements, de glissements, résultent des rapports qui se créent entre phrase du texte et phrase musicale. Par exemple, une proposition qui, simplement dite, aurait eu un caractère énonciatif, la réalisation musicale lui donne une allure interrogative, ou suspensive : c'est ce qui se passe dans la toute première mélodie du recueil. Ou encore, phrase musicale et phrase poétique ne coïncident pas exactement, la première se terminant alors que l'autre est encore en suspens; dans la seconde pièce par exemple, à la sub-

1. Bien entendu, ces remarques très approximatives ne visent pas à épuiser le sens de *Noces*, qui reste d'abord une grande œuvre *musicale*. Elles veulent seulement indiquer une des dimensions de l'œuvre, un des angles sous lesquels on peut la considérer.

division du texte en quatre phrases correspond celle de la musique en quatre phrases également, dont chacune (sauf la troisième) se termine sur la même cadence parfaite; or le texte, avec le chant, se termine chaque fois sur la première partie de la cadence, sur la dominante, et reste en quelque sorte « en l'air » : c'est l'accompagnement qui apporte la conclusion. On retrouve le même procédé à la fin de la pièce n° 14, « Allnächtlich im Traume », où il est particulièrement marqué. On dirait que la musique, à suspendre ainsi le texte, veut suggérer qu'il ne peut exprimer tout ce qu'il vise, et qu'elle vient combler l'écart entre le signifiant et le signifié.

L'accompagnement, par les introductions, les conclusions, les commentaires, les parenthèses qu'il introduit, joue ici un rôle essentiel. Je me bornerai à citer l'exemple le plus remarquable, qui se trouve dans la toute dernière pièce. Le *Dichterliebe*, comme on sait, raconte une histoire d'amour qui finit mal, et le texte du dernier poème présente un caractère conclusif très marqué : le poète enterre ses poèmes et ses chansons, et avec eux son amour et sa douleur. Or la mélodie a à peine atteint un point culminant sur les dernières paroles du texte, que la musique module, et le piano, seul, avant de conclure, introduit une sorte de longue cadence sur un matériel thématique tout à fait nouveau, qui crée un climat mélancolique en opposition avec celui, d'héroïsme teinté d'ironie, de ce qui précédait — comme si la musique, alors même que tout est dit, essayait encore de venir combler un manque.

Une analyse plus poussée d'une mélodie prise dans son entier, celle qui porte le n° 13, nous permettra de voir d'une manière plus concrète comment se réalisent les rapports entre texte et musique dans le *Dichterliebe*. Voici tout d'abord le texte du poème [1] :

Ich hab'im Traum geweinet,
Mir traümte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf und die Thräne
floss noch von der Wange herab.

1. En voici une traduction à peu près littérale :
« J'ai pleuré en rêve, / Je rêvais que tu gisais au tombeau. / Je me réveillai, et les larmes / coulaient encore sur mes joues.
J'ai pleuré en rêve, / Je rêvais que tu m'abandonnais. / Je me réveillai, et j'ai pleuré, / longtemps encore amèrement.
J'ai pleuré en rêve, / Je rêvais que tu m'aimais encore; / Je me réveillai, et maintenant encore, / mes larmes coulent à flot. »

Ich hab'im Traum geweinet,
Mir traümt, du verliessest mich.
Ich wachte auf und ich weinte
noch lange bitterlich.

Ich hab'im Traum geweinet,
Mir traümte, du wärst mir noch gut;
Ich wachte auf, und noch immer
strömt meine Thränenfluth.

Si on essaie de dégager, dans ses grands traits, la structure du poème, aux niveaux syntaxique et sémantique, on constate que les rapports qu'entretiennent les éléments, d'une strophe à l'autre, peuvent être rangés en trois catégories :

a) certains éléments sont purement et simplement répétés (*Ich hab'im Traum geweinet, Mir traümte... Ich wachte auf...*);

b) entre la seconde partie du second vers de chaque strophe, en plus d'une équivalence syntaxique, s'établit un rapport qu'on peut représenter comme une « régression temporelle, du point de vue du TU » (être mort, quitter, aimer encore);

c) à la fin de chaque strophe, le rapport syntaxique est plus complexe (par exemple, l'adverbe *noch* est répété, mais il vient de plus en plus tôt dans la phrase); quant au rapport sémantique, on peut le représenter comme une « progression dans l'émotion, du point de vue du JE ».

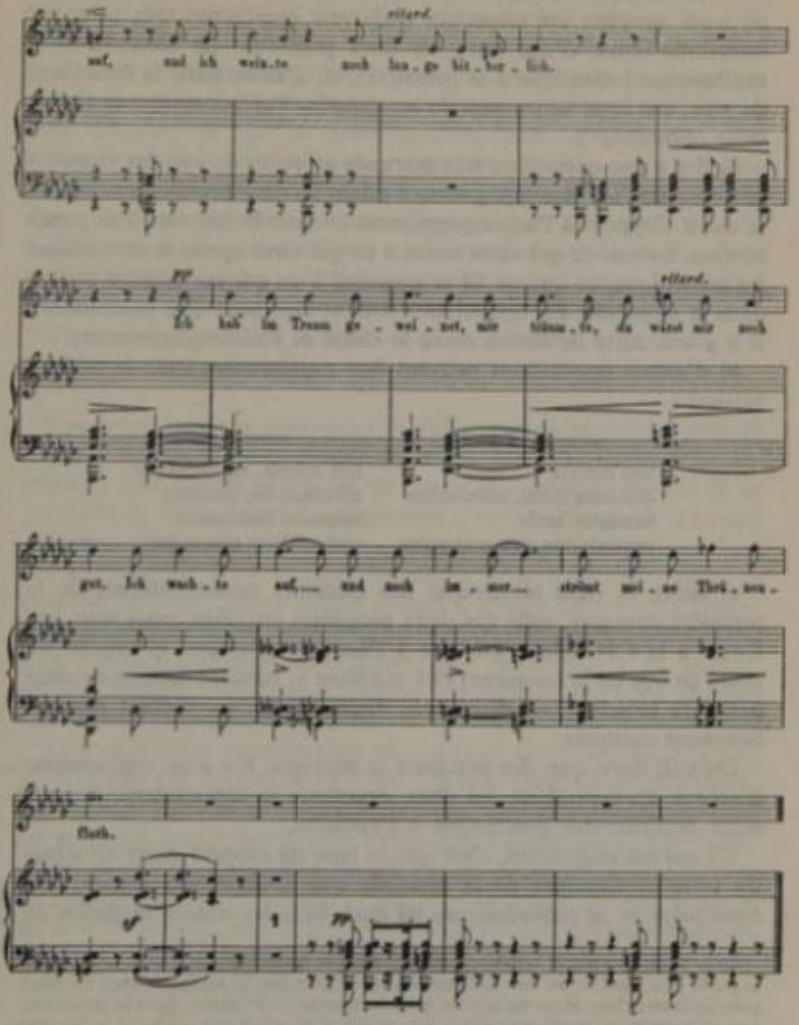
Au total, la relation entre les trois strophes peut être représentée comme suit : 1) il y a équivalence stricte entre toute une série d'éléments; 2) au point de vue sémantique, une relation de cause à effet entre quelque chose qui concerne le TU et quelque chose qui concerne le JE subit des avatars qu'on peut schématiser de la manière suivante :

— *première strophe* : grande cause, petit effet
— *deuxième strophe* : cause normale, effet normal
— *troisième strophe* : petite cause, grand effet.

Voici dégagée une certaine structure, qui, quoique encore très schématique (j'ai négligé toute une série d'éléments qui devraient entrer en ligne de compte s'il s'agissait d'entreprendre une analyse exhaustive du poème considéré en lui-même) ne se laisse pas réduire à la simple progression qu'on serait d'abord tenté de voir seule. Que se passe-t-il maintenant si nous considérons la musique?

XIII.

Leise.
Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir
träum - te, du lä - gest im Grab. Ich wach - te auf, und die
Thrä - ne flow noch von der Wan - ge her - ab. Ich hab' im Traum ge -
weinet, mir träumt', du ver - lies - est mich. Ich wachte


ritard.
auf, und ich wein - te noch lan - ge bit - ter - lich.
Ich hab' im Traum ge - wei - net, mir träum - te, du wärst mir noch
gut. Ich wach - te auf, und noch im - mer strömt mei - ne Thrä - nen -
flieth.

On peut tout de suite s'apercevoir que la hiérarchie qui s'établit entre les différents éléments n'est plus du tout la même. La division en trois strophes est respectée, mais une opposition très nette est introduite entre, d'une part, les deux premières (la seconde étant musicalement identique à la première), et, d'autre part, la troisième; de plus, une coda instrumentale est ajoutée. Voici comment se réalise cette opposition :

a) il y a une opposition très marquée au point de vue des rapports entre le chant et l'accompagnement : dans les deux premières strophes, le chant s'oppose à l'accompagnement comme le discours à sa ponctuation, comme ce qui vient avant à ce qui vient après, le monodique à l'accordique, ce qui est lié et expressif à ce qui est détaché et sec; dans la troisième, ces oppositions sont si l'on peut dire neutralisées, il y a une sorte de fusion entre le chant et l'accompagnement;

b) d'autres oppositions peuvent être représentées dans le tableau suivant :

strophes 1 et 2	*strophe 3*
ton discret	ton ample, emphatique
discours délié, discontinu	discours lié, continu
intensité étale	intensité fluctuante
oppositions peu marquées	oppositions marquées [1]

c) enfin, la *coda* réintroduit des éléments caractéristiques de la première structure, celle des deux premières strophes, mais sous une forme à la fois réduite (réduite à l'accompagnement, et réduite au point de vue de la longueur) et « exagérée », certains aspects de cette première structure, — discrétion, discontinuité, — y étant particulièrement marqués.

On voit donc que, des paroles à la musique, il y a eu déplacement d'accent. Et cependant, les deux structures se superposent, le texte étant parfaitement perceptible à l'audition.

Ce qui est intéressant, c'est que le type de rapport entre structure du texte et structure de la musique que nous avons dégagé dans cette pièce ne se reproduit pas tel quel dans les autres mélodies du

1. Je veux dire par là que l'opposition, dans le texte, entre le TU et le JE, dont je parle plus haut, n'est pas spécialement soulignée par la musique dans les deux premières strophes, alors qu'elle est nettement mise en évidence, dans la troisième, par un passage au mode majeur sur les paroles « du wärst mir noch gut », passage immédiatement suivi de dissonances marquées sur les paroles « ich wachte auf... ».

recueil, mais qu'il y subit toutes sortes de variations. Je me limiterai à une brève comparaison avec la pièce qui suit immédiatement celle-ci, « Allnächtlich im Traume », dont le thème est assez voisin et qui se divise également en trois strophes. Or, cette fois-ci, s'il y a également décalage entre texte et musique, le rapport est à certains égards inversé : alors que le texte présente un caractère beaucoup plus discursif, et que la structure strophique est beaucoup plus lâche, la musique introduit une rigoureuse symétrie entre les trois strophes, chacune se composant de deux parties contrastées, reproduites avec de légères variantes d'une strophe à l'autre.

Arrêtons là ces considérations sur le *Dichterliebe*. En dépit de leur caractère fragmentaire, elles font entrevoir toute une complexité qui est pour quelque chose dans la richesse esthétique de l'œuvre, richesse qui n'est pas « ineffable », et dont il est possible, dans une large mesure, de rendre compte.

Ces remarques sur Stravinsky et Schumann nous auront préparé à poser une dernière question, qui seule donne son sens à ce qui précède. Que signifie, du point de vue le plus général, l'union de la parole et de la musique? Est-il possible d'entrevoir à quelle nécessité anthropologique elle répond?

Pour pouvoir amorcer une réponse à cette question, il faut se reporter au point central autour duquel tourne la réflexion anthropologique actuelle, chez un Lévi-Strauss ou un Lacan : c'est l'idée que, fondamentalement, la Culture, par opposition à la Nature, est déchirement, l'idée que la Culture introduit dans le plein de l'être une béance impossible à combler.

Ceci se traduit concrètement dans le fait que l'homme n'accède au réel que par la médiation d'un ensemble de systèmes signifiants (le langage, mais aussi le mythe, les rites, les systèmes de parenté, les systèmes économiques, l'art enfin) dont chacun, par le fait même de sa structure et des conditions de son fonctionnement, impose sa marque au réel et y reste toujours irréductible, en même temps qu'il reste irréductible, à la limite, aux autres systèmes signifiants, malgré les rapports d'équivalence ou de transformation qu'on peut établir entre leurs structures respectives [1].

1. Cf. à ce sujet, en particulier, de Claude Lévi-Strauss, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, p. XIX et XX.

C'est ce fait fondamental qu'expriment tant de formules, telles que : « le signifiant et le signifié ne se recouvrent jamais complètement » ou « aucune société n'est jamais pleinement ni intégralement symbolique » (Lévi-Strauss), « le désir humain est fondamentalement inadéquat à ses objets » ou encore « le réel est toujours à la limite de l'expérience » (Lacan).

Or, dans l'ensemble de ces systèmes signifiants, certains — dans l'art et la religion notamment — ont pour principale fonction précisément d'essayer de combler, ou de masquer, la béance en question. Lévi-Strauss en a donné des exemples dans son analyse de la notion de Mana [1], ou encore dans son étude sur les rapports entre mythe et rite [2]. On pourrait se demander si la musique vocale ne représente pas un cas privilégié à l'intérieur de cette catégorie de systèmes, dans la mesure où elle unifie, en une temporalité unique, deux systèmes très différents. « Le langage est le plus vrai », disait Hegel, mais le langage sépare, isole, déplace, et à la limite je veux toujours autre chose que ce que je dis. « La musique exprime la pure vie intérieure », dit Boris de Schloezer, mais elle est impuissante à nommer. On conçoit donc ce qu'il y a de séduisant dans une entreprise qui, en les combinant dans une fusion intime, grâce au truchement de leur organe commun, la voix, vise à donner l'illusion que, la béance qui est au cœur de l'un, l'autre viendra la combler, et réciproquement.

A envisager les choses sous cet angle, on gagnerait sans doute de pouvoir mieux comprendre ce qu'il y a de vrai et d'insuffisant à la fois dans les différentes conceptions que les hommes se sont faites des rapports de la musique et de la parole — les théories populaires que Boris de Schloezer critique aussi bien que la sienne propre — et de pouvoir mieux comprendre bien d'autres choses, par exemple tout ce qu'un saint Jérôme ou un saint Augustin ont pu dire sur le rôle de la parole et de la musique dans l'office divin [3].

D'autre part, la signification de la musique vocale, telle qu'elle est ici formulée, reste encore très abstraite. Pour qu'elle reçoive un contenu plus concret, il faudrait déterminer de manière plus précise quelle est la place de la musique vocale dans l'ensemble des systèmes

1. *Loc. cit.*, p. XLI et s.
2. « Structure et dialectique », in *Anthropologie structurale*.
3. Cf. par exemple Reese, *Music in the Middle Ages*, p. 63 et s.

symboliques, — en particulier, il faudrait déterminer les différences qui existent entre le type de relation que la musique vocale crée entre les éléments qu'elle unit, et ce qui se passe dans d'autres arts « synthétiques », tels que l'opéra, le ballet ou le cinéma. Ceci pose une série de problèmes qu'on ne pourra espérer résoudre qu'en multipliant et en approfondissant des analyses du genre de celle esquissée ici à propos du *Dichterliebe*, et aussi en faisant appel à l'ethnomusicologie.

3. Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy *

A la mémoire de Pierre Froidebise, mon maître et mon ami.

On a souvent remarqué — le plus souvent pour le reprocher à Debussy — la fréquence dans son œuvre de ce que j'appellerai les *duplications*. Il s'agit d'un « procédé qui consiste à doubler systématiquement chaque phrase mélodique... Deux fois énoncée, la phrase cède à une autre, dont la filiation avec la précédente est de nature toujours subtile [1] ».

La fréquence, dans une musique dont plus personne ne songe à nier la complexité et la subtilité formelles, d'un procédé en apparence très primitif [2], sa constance aussi tout au long de la carrière de Debussy,

* *Revue belge de Musicologie*, 16 (1962), p. 57-70.

1. André Schaeffner, « Debussy et ses rapports avec la musique russe », in *Musique russe*, t. I, Paris, 1953, p. 135.

2. Si l'essence, non seulement de la poésie, mais de tout art du temps, réside dans la projection, sur la chaîne temporelle, de rapports d'équivalence, la duplication est vraiment la forme la plus primitive de cette projection : a + a. Elle se retrouve, sous des formes diverses, dans de nombreuses musiques et poésies populaires : cf. par exemple, le *parallélisme* de la chanson populaire slave (cf. Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », in *Essais de Linguistique générale*, éd. de Minuit); cf. aussi Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture* (Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass., 1956), p. 108 : « (Dans l'aire culturelle du Grand Bassin, en Amérique du Nord), la plupart des chants sont itératifs, chaque phrase étant répétée une fois; toutefois des chants avec répétitions multiples se rencontrent, occasionnellement ». D'une manière générale, l'essence culturelle de la répétition, et en particulier de la duplication, doit être bien saisie; la duplication joue un rôle fondamental dans les premières démarches qui constituent la Culture et notamment dans les débuts du langage enfantin. « La reduplication des syllabes... est un procédé favori dans le langage de la nursery... Contrairement aux « sons sauvages » des exercices de babil, les phonèmes doivent être reconnaissables, distingables, identifiables; conformément à ces exigences, on doit pouvoir les répéter à volonté. Ce caractère répétitif trouve son expression la plus concise, la plus succincte, dans, par exemple, *papa*. » (Roman Jakobson, « Why ' mama ' and ' papa '? » in *Selected Writings*, I, La Haye, 1962, p. 542.)

doivent nous retenir : si on arrivait à déterminer la fonction de ce procédé, on aurait sans doute fait un grand pas dans la compréhension du langage debussyste.

Dans l'article cité, André Schaeffner nous propose un embryon d'explication : « cette reduplication de chaque motif... est déjà une façon de se dérober au haïssable développement » (entendons, au développement au sens franckiste, d'indyste, du terme). Mais cette brève remarque, quoique juste, ne nous indique ni comment ni pourquoi la duplication permet d'éviter le développement. Elle reste sur un plan historique, non structural.

Dans cet article, je laisserai entièrement de côté les problèmes historiques que pose le fait de la duplication chez Debussy. Il ne sera question, ni de son origine possible chez Rimsky-Korsakov (Schaeffner, article cité), ni de son existence chez César Franck (Deliège), ni de ses avatars chez les successeurs de Debussy — Stravinsky, Messiaen — ni même des évolutions possibles dans son emploi, des *Poèmes de Baudelaire* à *Jeux*. Je m'en tiendrai à une étude purement interne et synchronique.

Il nous faut d'abord définir notre objet de manière plus précise. Le procédé consiste, dit Schaeffner, « à doubler systématiquement chaque phrase mélodique ». Cette formulation ne doit évidemment pas être prise au pied de la lettre. Il s'en faut de beaucoup que chaque phrase soit doublée : il y a seulement une proportion frappante de duplications. D'autre part, la notion de « phrase » est très vague; elle ne dit pas assez sur les dimensions, ni sur la constitution interne, des éléments doublés. Or, il y a, chez Debussy, comme chez tout musicien, des formes multiples de répétitions, qui se situent à des étages différents de la structure de l'œuvre, et qui s'emboîtent les unes dans les autres. On n'a certainement pas le droit de ranger dans la même classe des répétitions qui se situent, les unes au niveau du motif, les autres à celui de la phrase, ou encore à celui de la période (quel que soit le sens attribué par ailleurs à ces termes — motif, phrase, période — qui restent encore à définir avec précision; ils ne sont donnés ici qu'à titre de points de repère).

Or, il semble bien que ce que les commentateurs, Schaeffner par exemple, ont en vue, ne concerne pas toujours le même niveau : si les niveaux assez vastes (« période ») semblent exclus, en revanche on trouve des duplications portant tantôt sur un motif bref, simple

matériau (par ex., le début du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, le début de *Nuages*, etc.), tantôt sur une phrase déjà articulée en deux ou trois motifs (ex., début de *Reflets dans l'eau*, début de « La flûte de Pan » dans les *Chansons de Bilitis*, etc.). L'essentiel est que l'entité doublée soit suffisamment brève pour apparaître comme un tout unique à la perception, de telle sorte que la duplication ne soit jamais perçue comme une reprise. La notion de reprise implique en effet toujours qu'un certain déroulement a eu lieu, qu'un certain nombre d'événements se sont produits avant que l'on ne revienne au point de départ (et cela même si, comme dans la reprise d'une section de menuet, par exemple, la reprise reprend intégralement tout ce qui s'est passé jusque-là).

En ce qui concerne la structure interne des entités doublées, il semble que ce qui a frappé beaucoup de commentateurs, c'est l'identité apparemment complète entre la répétition et le répété. Or, les exemples que nous analyserons tout à l'heure montreront bien que cette identité est souvent — si pas toujours — illusoire. Elle ne vaut vraiment que pour les fonctions purement harmoniques. Sur les plans de la mélodie, du rythme, des timbres, des intensités, des modes d'attaque, la duplication introduit souvent des variations subtiles, qui ressortent d'autant plus qu'elles se présentent sur un fond identique. On comprend toutefois que cette identité harmonique ait frappé les auditeurs, car on a affaire là à un schème harmonique qui s'oppose tout à fait à certains schèmes classiques, par exemple celui, très courant, qu'on peut illustrer par la première phrase du *larghetto* du Concerto pour piano, K. 595, de Mozart; ce schème se laisse ramener à la formule suivante : $(a + b^s) + (a + b^c)$ (où ^{s} = suspensif — sur la dominante — et ^{c} = conclusif — sur la tonique).

La duplication ainsi sommairement délimitée, est-il possible d'entrevoir quelle est (ou quelles sont) sa (ou ses) fonction(s)?

Dans le même paragraphe où il parle des duplications, André Schaeffner — sans faire explicitement la liaison entre les deux ordres de faits — parle du don qu'avait Debussy « de rendre solidaire ce qui ne présente aucune liaison apparente », autrement dit, de fondre en un tout homogène des matériaux en apparence très hétérogènes au point de vue des échelles, des timbres, des rythmes, etc. La considération des six premières mesures de *Pelléas* (voir plus loin) m'avait tout d'abord amené à me demander s'il n'y avait pas un rapport

entre ces deux traits du langage de Debussy. La fonction de la duplication ne consisterait-elle pas à établir une équivalence formelle entre des éléments hétérogènes du point de vue de leur matière?

En fait, dès que l'on considère d'autres exemples, on s'aperçoit qu'il est impossible de généraliser la portée de cette observation, du moins sous cette forme. La duplication a certainement, entre autres, cette fonction dans le début de *Pelléas*; elle ne l'a certainement pas, par exemple, dans celui de *Nuages*.

D'autres cas (et précisément celui du début de *Nuages*) permettent d'entrevoir une autre fonction possible de la duplication, qui paraît plus générale. La fréquence des schèmes du type $(a + a) + b$, ou $(a + a) + (b + b) + c$, ou encore $(a + b) + (a + b) + c$, etc., semble indiquer que le rôle de la duplication serait d'instaurer une dialectique du répété et du non répété. Mais, ici encore, il est impossible de généraliser.

A vrai dire, quand on considère un grand nombre d'exemples, on est frappé par la diversité des utilisations de la duplication, au point de finir par se demander s'il s'agit bien, après tout, d'un procédé autonome, et non d'une pure construction de notre esprit. Tantôt elle sert d'exposition (*Nuages*, Prélude de *Pelléas*), tantôt de conclusion (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*), tantôt de transition (*Les collines d'Anacapri*, mes. 63-65). Dans la *Cathédrale engloutie* (mes. 16 s.), une série de duplications crée une progression et amène le grand motif en accords parfaits (mes. 28 s.), qui est par excellence discursif. Dans la musique vocale, les duplications jouent un rôle déterminant dans les rapports entre le chant et l'accompagnement. Par exemple, dans « La flûte de Pan » (*Chansons de Bilitis*, I), une phrase est d'abord énoncée, en guise d'introduction, au piano seul, puis doublée, après l'entrée de la voix : la duplication sert ainsi de soudure entre l'introduction instrumentale et l'intervention de la voix. La duplication est aussi, d'une façon générale, utilisée pour créer de complexes rapports « à distance ». Ainsi, dans la *Danse de Puck*, on trouve, aux mesures 63-66 d'abord, et 87-90 ensuite, la reprise, sous forme de duplication stricte, d'une phrase donnée d'abord (mes. 1 s.) sous une forme plus asymétrique : répétée, cette phrase se voit en quelque sorte décantée, cristallisée. Dans *Nuages*, c'est l'inverse qui se passe : la phrase initiale, que l'on peut schématiser par $(a + a) + (b + b)$, sera modifiée, de manière

asymétrique, à chacune de ses apparitions, soit que (mes. 11 s.) elle se trouve amputée de sa seconde partie (b + b), remplacée par un motif non doublé, soit que (n° 6 de la partition) une phrase non doublée (à l'alto solo) lui soit superposée, soit enfin que, à la fin de la pièce, la duplication de (a) se trouve amputée de ses premières notes (mes. 95).

On pourrait multiplier les exemples. D'une manière générale, les rapports entre duplications pures et simples, duplications à second élément varié, transpositions de diverses sortes, « triplications », réitérations obstinées, etc., semblent très complexes, de même que ceux entre éléments doublés et non doublés [1]. Il faut noter aussi tous les cas-frontières entre duplication et imitation (par exemple *Prélude à l'après-midi d'un faune*, mes. 32 s., 40 s.). On pourrait d'ailleurs considérer la duplication comme une transformation structurale de l'imitation, correspondant au passage d'un style « horizontal » à un style « vertical » [2]. Enfin, les modes de liaison méritent une attention toute spéciale; ils peuvent changer complètement la physionomie de ce qui apparaît à première vue comme une suite de duplications strictes. Ainsi, dans *Fêtes* (n° 4), la mélodie des bois pourrait être schématisée comme suit :

$$[a + (a + b) + b] + [a' + (a' + b') + b'].$$

En vérité, nous avons jusqu'à présent mal posé le problème. Nous avons procédé comme si les duplications avaient une autonomie réelle, et, partant de là, nous avons essayé de déterminer leur fonction, c'est-à-dire les relations qu'elles entretiennent avec les autres éléments. Mais, ce faisant, nous avons cédé à l'illusion « qu'on peut commencer par les termes et construire le système en en faisant la somme, alors qu'au contraire c'est du tout solidaire qu'il faut partir pour obtenir par analyse les éléments qu'il renferme [3] ».

Procédant à l'instar des linguistes, il nous faudrait partir du tout

1. J'aurais préféré utiliser, à côté de *duplication*, le verbe *dupliquer*. Mais, contrairement à *duplication*, c'est un néologisme. J'emploie donc *doubler*, ce qui risque cependant de créer des confusions avec le sens que ce mot a par ailleurs dans le langage musical.

2. Note, 1972 : Ceci préfigure l'analyse que Claude Lévi-Strauss a donnée du *Boléro* de Ravel, où il voit une « fugue mise à plat » (cf. *l'Homme*, 11 (1971), 2. 5-14 et le « Finale » de *l'Homme nu*, Paris, Plon, 1971).

3. F. de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, p. 157.

qui nous est donné, non encore analysé — c'est-à-dire, en l'occurrence, de l'œuvre musicale dans son entier, *Nuages* par exemple — et le décomposer progressivement en ses éléments, ces derniers étant définis uniquement en termes des relations qu'ils entretiennent entre eux et avec le tout. Arrivés au niveau où se rencontrent les duplications, nous serions alors à même de décider si les phénomènes auxquels nous avons donné ce nom appartiennent bien à la même classe, et s'ils remplissent des fonctions identiques.

A défaut de remplir ce programme — qui à lui seul représenterait une entreprise très vaste, que la musicologie n'est sans doute pas encore à même d'aborder — le reste de cet article sera consacré à l'analyse de plusieurs fragments assez vastes d'œuvres de Debussy, qui pourront nous suggérer dans quelles directions devraient s'orienter des études futures.

Commençons par un extrait de *Fêtes*, le passage qui va du n° 2 au n° 3 de la partition (mes. 27-38) (exemple A).

Ce passage comprend douze mesures, se divisant en deux parties égales, dont la seconde est la reprise exacte, à quelques variantes près (sur lesquelles je vais revenir) de la première; chaque partie se décompose à son tour en deux sections asymétriques, respectivement de deux mesures à 15/8 (dont la seconde est la duplication de la première) et de quatre mesures à 9/8 (ou 3/4). Soit le tableau :

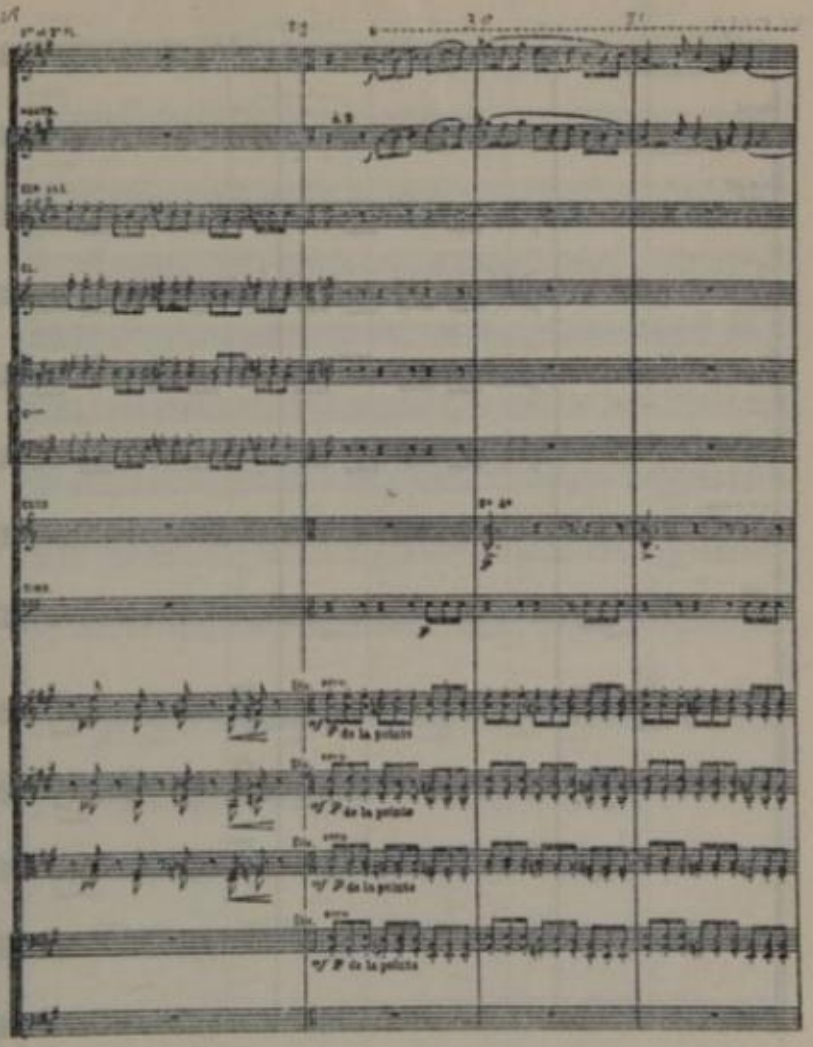
27-38	27-32	27-28	(27 = 28)	a
		29-32		b
	33-38	33-34	(33 = 34)	a'
		35-38		b'

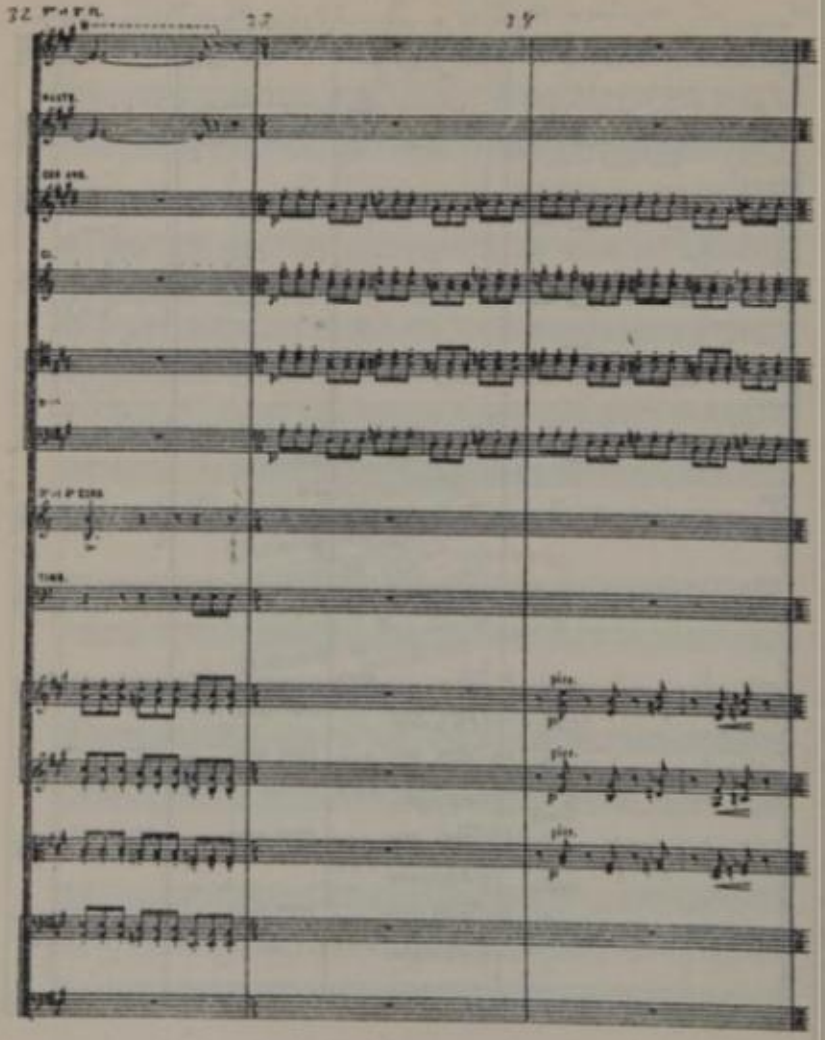
Si nous analysons ce passage, tant du point de vue du contexte où il apparaît, que sous l'angle de sa constitution interne, nous constatons l'existence de tout un jeu de symétries et d'asymétries, qui s'emboîtent les unes dans les autres.

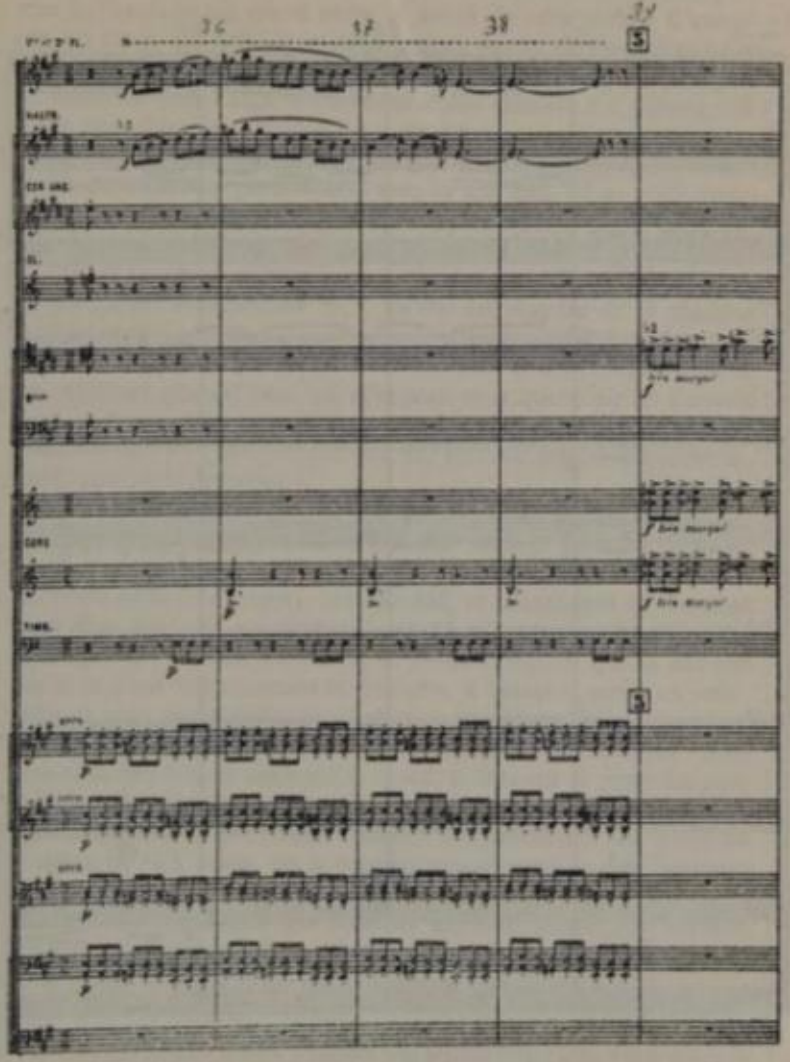
Situons d'abord A, d'une manière schématique, dans son contexte.

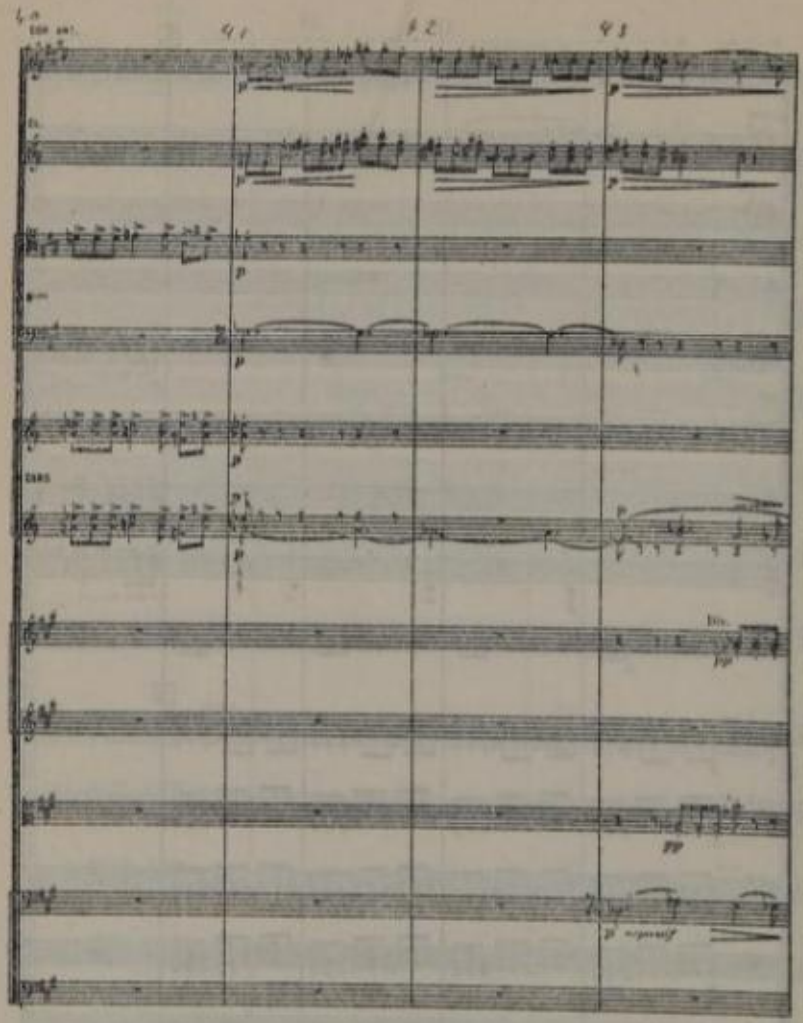
1. A vient immédiatement après l'introduction, et constitue le début d'une longue section dans laquelle la duplication, ou plutôt le jeu systématique de la duplication et de la non-duplication, a vraiment un rôle constitutif (mes. 27-115, n°s 2 à 10 de la partition d'orchestre) — ce qui différencie complètement cette section de la sui-

A tempo
Un peu plus animé
A tempo
Un peu plus animé


sf p de la pointe
sf p de la pointe
sf p de la pointe
sf p de la pointe







By permission of Editions Jobert-Paris.

vante (la « marche » aux harpes et aux trompettes en sourdine); de plus le contraste est grand entre le début de cette section (l'exemple A) et ce qui précède immédiatement (la fin de l'introduction): la symétrie de A contraste avec la réitération obstinée d'un motif de secondes dans l'aigu, aboutissant à une cadence des cuivres, qui est le type même de l'événement « unique ».

2. A l'intérieur de la grande section des mesures 27-115, A contracte des relations particulières avec ce qui suit. Nous n'en signalerons qu'une : après une transition (mes. 39-65), A est suivi par une phrase que nous appellerons X, composée de deux motifs (x et y) et qui va se déployer largement et former le corps même de cette section; c'est aux mesures 82 s. qu'elle est exposée de la manière la plus nette.

Or, cette phrase, qui a l'air très différente de A, présente avec A des relations très précises, qui n'apparaissent que si on les formule sous la forme d'une proportion :

a : b : : x : y : : doublé/non doublé, staccato/legato, disjoint/conjoint, statique/dynamique [1].

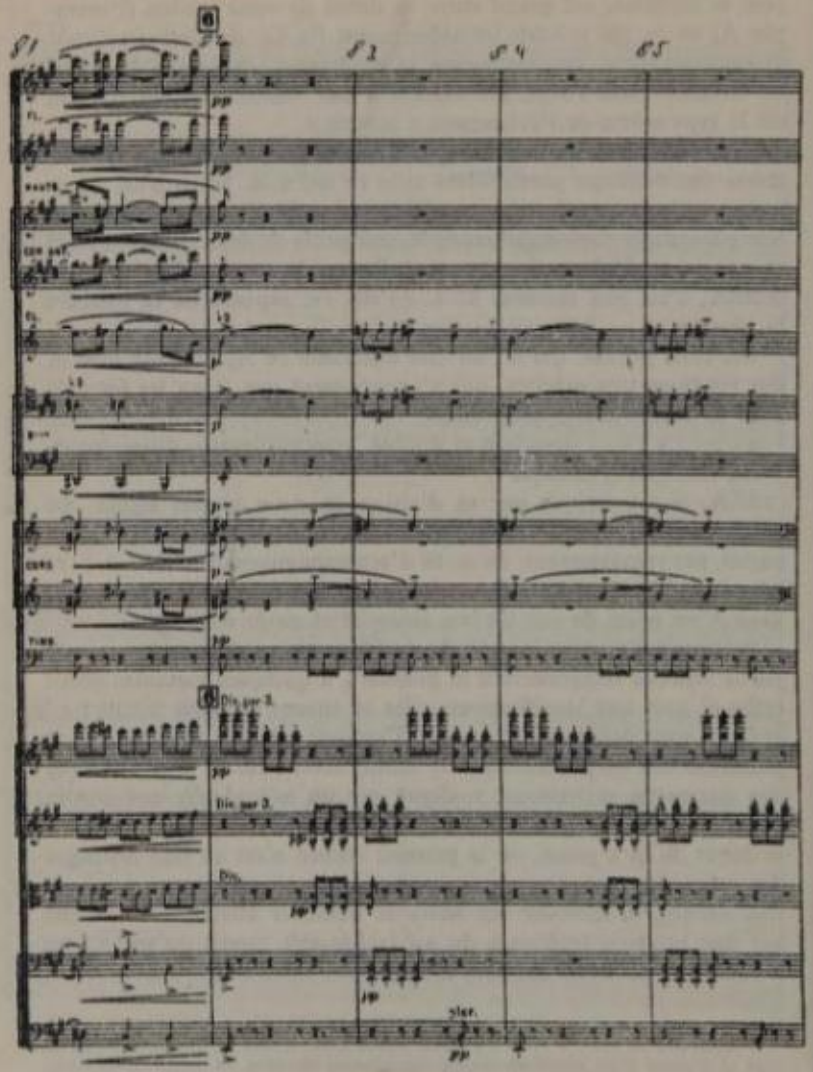
3. A, si symétrique par sa division en deux parties égales, est suivi immédiatement par un motif aux cors et bassons (issu, en partie, par renversement, du motif d'accompagnement : *mi-ré-si > ré bémol-mi bémol-sol bémol*), non doublé, et contrastant violemment avec A au point de vue timbre, intensité et mode d'attaque.

Passons à l'analyse interne de A. Nous avons dit que la seconde partie reprend intégralement la première, à quelques variantes près : celles-ci sont très significatives; elles se situent en trois points :

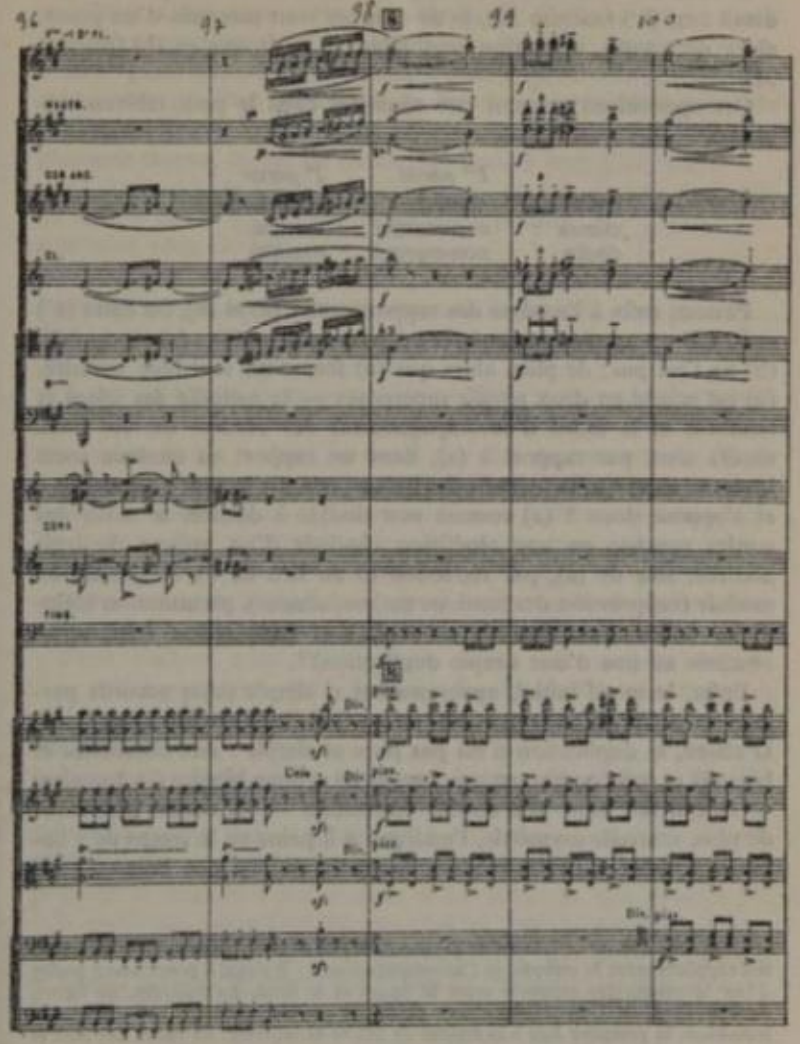
1. au tout début de A : en (a), l'attaque est très marquée : long glissando des harpes amenant le motif, accent sur la première note des clarinettes et bassons, souligné par un accord sfz. aux cordes pizzicato et par la percussion (timbale et cymbale); à cela s'oppose le début de (a'), *piano*, où le premier accord n'est en rien distingué des suivants;

2. en (b), la mélodie des flûtes et hautbois atteint son sommet sur une broderie inférieure du *sol* (*sol-fa-sol*), tandis qu'en (b') on trouve une broderie supérieure disjointe (*sol-si-sol*);

1. Ceci doit se lire : a est à b comme x est à y, etc. Il faut ajouter la présence de part et d'autre d'un motif de triolets aux cordes divisées, en accompagnement.


81
82
83
84
85
Div. per 3.
Div. per 3.
Div.
sfz.
pp

86
87
88
89
90
Div.
Div.
pp



By permission of Editions Jobert-Paris.

3. dans leur conclusion, (b) et (b') s'opposent encore par un léger détail : en (b') (mesure 37), le *do* et le *sol* sont marqués d'un point, alors qu'aucune indication semblable ne se trouve en (b) (mesure 31).

Ces oppositions peuvent être résumées dans le petit tableau suivant :

	1re partie	*2e partie*
amorce :	marquée	non-marquée
climax :	non-marqué	marqué
déclin :	non-marqué	marqué

Passons enfin à l'analyse des rapports entre (a) et (b), ou entre (a') et (b'). Il y a une nette asymétrie entre les deux motifs : (a) est doublé, (b) ne l'est pas; de plus, alors que (a) forme un seul bloc unitaire, (b) est scindé en deux motifs superposés — la mélodie des flûtes et hautbois et le motif d'accompagnement des cordes; or, ces deux motifs sont, par rapport à (a), dans un rapport en quelque sorte inverse : alors que la mélodie des bois est essentiellement « discursive » et s'oppose donc à (a) comme non doublé à doublé, le motif des cordes consiste en une répétition obstinée d'un groupe de trois accords, issu de (a), par réduction (3 au lieu de 5), simplification modale (suppression des tensions majeur/mineur), permutation mélodique (*mi-ré-si* au lieu de *mi-si-ré*...) et exagération (réitération obstinée au lieu d'une simple duplication) [1].

Enfin, le motif initial, apparemment si simple (cinq accords parfaits en position fondamentale), est en fait d'une grande complexité. D'abord, la duplication n'est pas pure et simple : aux clarinettes et bassons se superposent, en syncope, et en rythme binaire (≠ ternaire) — ce qui fait donc une double opposition — les cordes pizzicato; de plus, nouvelle asymétrie, l'auditeur a à peine eu le temps de s'habituer à cette nouvelle relation (entre le rythme des bois et celui

1. Notons encore qu'à la fin de (b) (ou de b') on observe une véritable inversion des rapports entre la mélodie et l'accompagnement : il s'agit à proprement parler d'une inversion des rapports entre la figure et le fond. La mélodie, de figure, devient fond, et l'accompagnement passe au premier plan, ce qui ménage la transition, la première fois à la reprise de (a), et la seconde, au motif des cors et bassons, qui commence comme nous l'avons vu par une variante mélodique de ce motif d'accompagnement.

des cordes) qu'elle est rompue (le dernier accord des cordes est sur le temps). Cette intervention des cordes lie d'ailleurs (a) au motif d'accompagnement de (b), tout en l'y opposant (pizzicato/arco). D'autre part, le motif (a), symétrique d'un point de vue (duplication) est asymétrique d'un autre point de vue, dans sa constitution interne (rythme à cinq temps). Enfin, mélodiquement, il peut s'entendre de plusieurs façons, ce qui lui donne une grande ambiguïté, soit :

mi-si-ré, ré-la-do (avec note commune, *ré* : on a alors deux fois de suite le même motif avec empiétement partiel),
soit *mi-si, ré-la, do* (*mi*)
ou *mi, si-ré, la-do,* (*mi*)
ou (si on se base sur l'harmonie) *mi-si-ré, la-do,* (*mi*)
M M m M m (M)
(où M = majeur, et m = mineur).

A ces différentes lectures, qui toutes mettent l'accent sur l'aspect *discontinu* de ce motif (si on s'en tient à la fiction de « voix » indépendantes, il n'y a dans ce motif que des mouvements disjoints), on peut en ajouter encore une, qui décèle une *continuité*, dans une descente chromatique *la-sol dièse-sol bécarre-fa dièse-fa bécarre-(mi)*. La mélodie de (b) apparaît alors comme une inversion ascendante, une amplification, une transformation diatonique de ce mouvement continu, venant dans (b) au premier plan alors que celui-ci doit dans (a) se lire en quelque sorte en filigrane.

Cette analyse, aussi fragmentaire qu'elle soit encore, montre :

1. qu'on rencontre chez Debussy des duplications se situant à des étages différents : ici nous en trouvons deux emboîtées l'une dans l'autre;

2. que ces duplications sont inextricablement mêlées à des éléments de variation; qu'elles sont utilisées, à la fois comme moyen simple d'établir des équivalences à distance entre éléments très différents (a + b, et x + y), et comme éléments de contraste dans le contexte immédiat par rapport à des éléments non doublés ;

3. qu'il est impossible de comprendre leur fonction, en dehors d'une analyse approfondie se plaçant à tous les étages de l'œuvre, et tenant compte de tous les paramètres (hauteurs, durées, timbres, intensités, modes d'attaque).

By permission of Editions Jobert-Paris.

Considérons maintenant le début de la première des *Ariettes oubliées*, qui nous donnera une idée, notamment, de la manière dont les duplications peuvent être utilisées dans la dialectique parole/musique. Soit les dix premières mesures, qui correspondent aux deux premiers vers du poème de Verlaine :

C'est l'extase langoureuse
C'est la fatigue amoureuse

Le texte est caractérisé par un parallélisme grammatical strict, parallélisme qui est l'équivalent d'une duplication. Sur deux plans, toutefois, une dissymétrie est introduite, au sein de ce parallélisme :

1. du point de vue sémantique, il y a une correspondance croisée entre les déterminés et les déterminants; « fatigue » correspond à « langoureuse » (Littré : « langueur » = « affaiblissement moral et physique causé par les troubles de l'âme ») d'une part, et « extase » (« volupté intime qui absorbe tout autre sentiment ») correspond à « amoureuse », d'autre part;

2. du point de vue prosodique, il y a un décalage dans l'accentuation des deux vers (décalage qui est retenu par la musique) : ceux-ci se scandent :

1. — — — — — — — —
2. — — — — — — — —

Du point de vue de la musique, les remarques suivantes doivent être faites :

1. le *mi* pseudo-tonique n'apparaît qu'à la mesure 9 (sauf une fois, au chant, comme note de passage, mesure 4); le passage doit être divisé de la manière suivante :

$$\left\{ \begin{array}{ll} 1\text{-}8 & \left\{ \begin{array}{ll} 1\text{-}4 & (a) \\ 5\text{-}8 & (a') \end{array} \right. \\ 9\text{-}10 & (b) \end{array} \right.$$

2. le motif (a) peut être décomposé en deux parties; le chant est lié à la seconde, mais, en (a), le chant intervient en quelque sorte

en retard sur l'accompagnement, tandis que, en (a'), il y a anticipation du chant;

3. (a') présente une légère variante de timbre dans le motif descendant dans l'aigu : *do, la, fa* ne sont pas tenus;

4. surtout, la seconde partie du motif, qui en (a) consistait en une simple pédale sur laquelle se déployait le chant, donne naissance en (a') à un motif mélodique montant (inverse du premier), qui est lui-même doublé; on a là une sorte de microduplication qui sert à varier le second élément de la duplication de base (a + a');

5. en (b), on trouve un motif mélodique, non doublé, qui est issu de (a); notons aussi à quel point la « tonique », *mi*, est proprement escamotée, et sert seulement de transition entre cette introduction et la section suivante (11-17) qui s'oppose à la précédente comme « statique » (pour le chant comme pour l'accompagnement) à « dynamique »;

6. après cette section « statique », le motif (a) réapparaît, *non doublé*, pour la dernière fois dans la pièce.

En ce qui concerne les rapports entre structure du texte et structure de la musique, retenons que, à la place du parallélisme dans le texte, on trouve une dissymétrie entre les deux phrases chantées; le parallélisme (la duplication) ne se retrouve que dans l'accompagnement. Inversement, dans la section suivante (11-17), alors que le parallélisme grammatical est rompu entre les vers (*C'est tous les frissons des bois / Parmi l'étreinte des brises. / C'est, vers les ramures grises / Le chœur des petites voix.*), la musique instaure un parallélisme strict, tant sur le plan du chant que de l'accompagnement.

Voici maintenant une analyse d'une pièce plus longue, qui forme un tout. Il s'agit du Prélude de *Pelléas* [1].

Décomposons à titre d'essai ces 23 mesures, en partant du tout vers les parties, et en prenant pour principe d'établir une « grande division » chaque fois que réapparaît un motif mélodique déjà présenté auparavant (sans tenir compte toutefois des duplications considérées comme formant un tout). Cela donne le tableau suivant,

1. Cette analyse doit beaucoup à des conversations avec André Souris.

qui laisse subsister des ambigultés, mais qui a l'avantage pratique de nous donner une vue globale de la pièce [1] :

1.(1-7)	1.1(1-6)	1.11(1-4)	1.111(1-2)	a
			1.112(3-4)	a'
		1.12(5-6)	1.121(5)	b
			1.122(6)	b'
	1.2(7)			c
2.(8-17)	2.1(8-13)	2.11(8-11)	2.111(8-9)	a^1
			2.112(10-11)	$a^{1'}$
		2.12(12-13)	2.121(12)	b^1
			2.122(13)	$b^{1'}$
	2.2(14-17)	2.21(14-15)	2.211(14)	d
			2.212(15)	d
		2.22(16-17)		e
3.(18-23)	3.1(18-20)	3.11(18-19)	3.111(18)	f
			3.112(19)	f'
		3.12(20)		g
	3.2(21-23)	3.21(21-22)	3.211(21)	h
			3.212(22)	h
		3.22(23)		i

Une première constatation est possible : les éléments doublés et non doublés alternent sans cesse, donnant lieu à une véritable dialectique du répété et du non-répété. L'exemple le plus frappant peut-être est donné par la première section, où, après la duplication successive de deux motifs, le roulement de timbales sur *la bémol* introduit une dissymétrie. On pourrait même dire que la seule fonction de ce roulement de timbales est de créer cette dissymétrie, et cela doublement : sur le plan du pur déroulement formel, et sur le plan harmonique (*la bémol*, triton de *ré*, note polaire jusque-là).

Reprenons les choses depuis le début. La césure de la mesure 7 invite à considérer les six premières mesures comme un tout : celui-ci se divise en deux motifs, chacun suivi de sa duplication variée rythmiquement : (a + a') + (b + b'). Ces deux motifs entretiennent des relations extrêmement complexes.

1. Ce qui frappe le plus, c'est un contraste très net ; d'un motif à l'autre, il semble qu'il y ait un abîme, on dirait deux mondes musicaux différents. Le contraste principal se situe au niveau des échelles:

1. Les chiffres entre parenthèses renvoient aux mesures.

PELLÉAS et MÉLISANDE

Acte I

SCÈNE I. Une Forêt.
A Forest.

Copyright by E. Fromont, 1902.
Copyright by A. Durand & Fils, 1907.

Tous droits d'exécution réservés.
Paris, 4, Place de la Madeleine.

En augmentant un peu
Le rideau ouvert on découvre Mélisande au bord d'une fontaine.
As the curtain rises Melisande is discovered at the edge of a well.
Entre Golaud.
Enter Golaud.

Reproduit avec l'autorisation des éditions Durand et Cie, éditeurs-propriétaires, Paris.

d'une échelle modale (« mode de ré ») en (a), on passe à l'échelle par tons entiers en (b); ce contraste est accentué par celui des timbres (cordes/bois), celui des registres (grave-aigu), et celui qui existe dans la vitesse, double en (b), et dans la densité, plus serrée en (b).

2. Chaque motif est doublé : ici nous touchons du doigt une des fonctions centrales de la duplication dans ce Prélude, à laquelle il a été fait allusion plus haut : elle crée une équivalence formelle entre des éléments très hétérogènes quant à leur matériau; ces deux motifs si contrastés sont rendus commensurables par le simple fait que tous deux sont répétés de manière identique.

Ces deux remarques principales n'épuisent cependant pas ce qu'il y a à dire de ces six mesures. A l'intérieur de ce cadre, caractérisé donc par le contraste tranché des matériaux d'une part, l'équivalence formelle de l'autre, une série de relations subtiles apparaissent entre (a) et (b) :

3. Du point de vue *harmonique*, si on considère la structure interne de chaque motif d'un point de vue purement formel, (b) apparaît comme une simplification de (a). En effet, en (a), nous avons bel et bien deux accords, un par mesure : le premier est un accord de quinte, sans tierce, sur *ré*, le second, un accord parfait sur *do* (avec un *la* échappée) [1]. Du point de vue de la relation entre ces accords, remarquons qu'on n'a pas vraiment le droit de parler de « mode de ré » : d'abord parce que ce mode est défectif — il ne comprend ici que cinq notes (*do ré mi sol la*), le *fa* n'apparaîtra qu'en (a_1) et le *si bémol* en (b_1); ensuite, il semble bien que les deux accords successifs, de *ré* et de *do*, sont sur un pied d'égalité; le fait que l'accord de *do* soit « complet » (avec *mi*) accentue son caractère de « tonique », et on peut dire que, de la première à la seconde mesure, il y a un véritable glissement du centre de gravité harmonique de *ré* vers *do*.

En revanche, dans (b), nous n'avons vraiment qu'un seul accord : la basse (*la bémol*) reste identique tout au long des deux mesures; de plus, le propre de la gamme par tons entiers est d'indifférencier, de neutraliser les oppositions harmoniques, de tout mettre sur le

1. On peut noter ici une de ces nombreuses ambiguïtés qui, suivant le point de vue auquel on se place, permettent de lire l'œuvre de façons différentes : du point de vue purement mélodique, le *sol* pourrait apparaître comme une broderie inférieure du *la*; du point de vue harmonique, la situation se renverse, c'est le *la* qui apparaît comme une échappée.

même plan. Le second accord apparaît vraiment comme une broderie globale du premier — sur lequel, contrairement à ce qui se passe en (a'), se termine (b') [1].

4. Du point de vue *rythmico-mélodique*, (a) et (b) partent tous deux de la même note polaire, *ré*, mais (b) apparaît à la fois comme une réduction et une complication de (a) : une réduction, puisque, des deux mouvements montants successifs, de quinte (*ré-la*) et de seconde (*sol-la*) de (a), (b) ne retient que le mouvement de seconde, ramené sur le point de départ *ré* (*ré-mi*); une complication, puisque, par opposition au mouvement uniforme de blanches, caractéristique de (a), (b) introduit une plus grande variété (syncope, triolets, croches) [2].

La variation rythmique en (a') et en (b') accentue à la fois la symétrie et la dissymétrie entre les deux parties : la symétrie, puisque toutes deux possèdent ce caractère commun de varier leur duplication, la dissymétrie puisque — si l'on subdivise chaque motif en quatre moments, correspondant à une blanche dans (a), à une noire dans (b) — la variation rythmique porte, en (a'), sur le second moment, et en (b'), d'abord sur le premier, et ensuite sur le quatrième.

A toutes ces relations s'en superpose encore une autre : en (a), on peut déceler, à l'arrière-plan derrière le motif mélodique principal, un motif *ré-mi-ré-mi*, ou plutôt $ré\text{-}\frac{mi}{do}\text{-}ré\text{-}\frac{mi}{do}$, en rondes. C'est ce motif qui, en (b), passe au premier plan, en noires. Si, quand on compare les motifs qui sont chaque fois au premier plan, (b) apparaît comme allant deux fois plus vite que (a), quand on considère ce dernier motif — qui est *fond* en (a) et *figure* en (b) — (b) apparaît comme allant quatre fois plus vite que (a).

Il faudrait ajouter, pour être complet, l'inversion dans la hiérarchie des timbres : en (a), les cordes sont au premier plan, les bois

1. La gamme par tons peut apparaître comme une transformation du mode défectif de *ré* : *do*, *ré*, *mi* restent en place, *sol* descend au *fa dièse*, et/ou monte au *la bémol*, *la* descend au *la bémol* et/ou monte au *si bémol*. Le contraste successif des accords de *ré* et de *do* est neutralisé par la superposition de *do* et *ré* en un seul accord.

2. La dynamique est plus fluctuante en (b); calme, égal et lent en (a), le mouvement, en (b), est d'abord pressé (*ré-mi* noires), puis, comme par un remords, ralenti (prolongation du *mi* par syncope du troisième temps), puis à nouveau, décidément, pressé pour rattraper le temps perdu (triolets), et enfin stabilisé (croches).

(bassons) à l'arrière-plan; en (b) les bois sont à l'avant-plan, les cordes (contre-basses) passent à l'arrière-plan.

Après la césure (c), nous avons six mesures, qui sont la reprise variée des six premières. Par rapport à (a), (a_1) présente les traits suivants :

1. il est plus étoffé, et occupe un registre plus étendu;

2. (a) s'y trouve en quelque sorte dédoublé : au lieu d'un accord par ronde, nous avons un accord par blanche; d'où une certaine inversion des rapports mélodie/harmonie; en (a), l'harmonie, très dépouillée, formait un fond sur lequel se détachait la mélodie; en (a_1), l'harmonie s'affirme en tant que telle. En même temps, il y a une affirmation du ton de *ré* (cf. le mouvement de la basse : *ré-fa-la-fa-ré*...); le déplacement de *ré* à *do*, typique de (a), a disparu. Il faut enfin noter le mouvement « latent » *ré-mi-ré-do*, transformation du mouvement latent de (a).

Quant à (b_1), ce qui le distingue essentiellement de (b), c'est la disparition de l'échelle de tons entiers au profit d'un franc accord de *si bémol majeur*, surchargé et brodé — ce *si bémol* qui était parfaitement absent de (a), et noyé dans les tons entiers en (b).

A vrai dire, le contraste qui dominait le début de la pièce n'a pas disparu, il n'est que déplacé : en effet, la section suivante, (d + d), réintroduit les tons entiers, en maintenant avec ce qui précède la continuité, par la basse *si bémol*, et en revenant à la note polaire *la bémol* (mélodiquement, (d) n'est qu'une broderie du *la bémol*) [1].

A propos de cette section (mes. 14-17), remarquons qu'elle est, par rapport à (a_1-b_1), dans le même rapport que le roulement de timbales sur *la bémol* (c, mes. 7) par rapport à (a-b) : elle vient, si l'on peut dire, meubler la place qu'indiquait seulement (c).

Enfin, toujours à propos de cette section (14-17), notons que c'est la première fois dans ce Prélude que nous avons affaire à une duplication pure et simple : la mesure 15 reprend purement et simplement la mesure 14; mais ce motif doublé est immédiatement suivi, aux mesures 16-17, d'un long motif mélodique, non doublé. Plus exactement, la mesure 17 peut être conçue comme une variation mélodique de 16, et elle n'en est la duplication que d'un pur point de vue harmonique, du point de vue du seul *fond* harmonique.

1. Il faut, ici encore, remarquer le même type de liaison entre sections successives au moyen du passage d'un motif de l'arrière-plan au premier plan, du fond harmonique à la mélodie : la seconde augmentée *si bémol-do dièze*, fondue dans l'harmonie en (b_1), devient constitutive de la mélodie en (d).

Il est intéressant de remarquer la relation qui rattache cette section (14-17) aux six premières mesures : cette relation peut s'exprimer de la manière suivante :

(a + a') : (b + b') :: (d + d) : (e + e') = simple/compliqué (du point de vue rythmique), = simple/double (du point de vue de la vitesse) [1].

Notons encore que, d'un point de vue différent, les mesures 12 à 17 forment un seul bloc, caractérisé par une longue pédale sur le *si bémol*.

Passons aux six dernières mesures du Prélude.

A. D'un certain point de vue, ces six mesures se coupent en 18-19 + 20-23. En effet, il y a contraste entre, d'une part, deux mesures qui, sur une pédale de *la*, superposent deux motifs en contrepoint — c'est le seul cas dans tout le Prélude [2] — et, d'autre part, quatre mesures caractérisées par des mélodies d'accords, où la basse suit strictement le dessus du point de vue rythmique (la toute dernière mesure, qui réintroduit une pédale, faisant exception).

B. D'un autre côté, une division peut être faite entre les mesures 18-20 et 21-23 :

1. Dans chaque cas, on a un motif doublé suivi d'un motif non doublé qui en est une variation :
(f + f') + g / (h + h) + i.

2. La section 21-23 est symétrique et inverse de 18-20 (si on ne considère, dans 18-20, que le motif correspondant à b + b'); en effet, on a un double contraste entre : a) mouvement montant/mouvement descendant; b) crescendo/decrescendo, ceci chaque fois en trois étapes : à (— < <) répond (> > —).

3. Entre 18-20 et 21-23 existe encore une relation qui peut être dite de simplification, et cela doublement :

1. Cf. en (d) : blanche + noire + deux croches/en (e) : noire + croche + deux doubles croches, etc.
2. (f + f') superpose (b + b') (duplication variée) et (e + e') (motif transposé).

a) les broderies, la complexité rythmique, typiques de 18-20, disparaissent dans 21-23;

b) à la place d'une gamme, par degrés conjoints, on a un arpège, par degrés disjoints; de l'une à l'autre il y a appauvrissement, « évidement », si l'on peut dire.

Finalement, de 18-20, 21-23 conserve l'enjambement du troisième temps, qui donne une continuité à ces six mesures, et rattache l'ensemble au motif (b).

C. Du point de vue modal nous avons encore une autre division, qui recoupe les précédentes :

« modal »		tons entiers
avec *fa* dièse	avec *fa* bécarre	
2 mesures	3 mesures	1 mesure

L'ensemble de ces six dernières mesures, à certains points de vue, ou au contraire seulement les trois dernières, à d'autres points de vue, peuvent être considérées comme une transformation des six (ou encore des sept) premières :

1. 21-23 apparaît comme une transformation de 1-6 :

a) en durée absolue, le rapport entre 1-4 et 5-6, d'une part, et entre 21-22 et 23, de l'autre, est le même : 2/1;

b) au point de vue des échelles, on a un même contraste : « mode de *ré* », avec mouvement d'un accord de *ré* à un accord de *do* / tons entiers [1];

2. le contraste doublé/non doublé, (h + h)/i, reprend, en atténuant la dissymétrie, le rapport des six premières mesures à la septième [(a + a') + (b + b') + c];

3. dans la mesure où 18-19 reprend le motif (b + b'), et où 21-22 rappelle, comme nous venons de le voir, (a + a'), nous voyons

1. L'opposition « mode de ré » / tons entiers se trouve ici accentuée par la fausse relation *si bécarre / si bémol*, qui était absente dans la première section.

se dessiner une sorte de symétrie inversée entre les six premières mesures et les six dernières, à l'exception de la toute dernière.

La dernière mesure du Prélude, enfin, qui se termine sur le *la bémol*, s'enchaîne sur une reprise du motif initial, mettant à nu la polarité — et l'ambiguïté — fondamentale, qui domine toute la pièce.

Quelles conclusions tirer de cette analyse du Prélude de *Pelléas*?

D'une part, nos remarques faites à propos du fragment de *Fêtes* sont confirmées : il devient évident que les duplications entretiennent des relations multiples et complexes avec tous les autres aspects de l'œuvre. Il est désormais impossible d'y voir un procédé mécanique, un « cliché compositionnel ».

D'autre part, il est intéressant de voir que, parti pour aborder un problème très général, nous avons été obligé d'entrer dans des analyses de plus en plus poussées — qu'il faudrait d'ailleurs certainement compliquer davantage — aboutissant à ceci que notre problème initial s'est en quelque sorte dissous. Il est vraisemblable que c'est dans cette voie que l'étude de la musique, si elle veut progresser, devra s'engager de plus en plus. Le temps des déclarations de principe, des manifestes inauguraux, est terminé.

4. Méthodes d'analyse en musicologie *

A André Souris.

1

Dans tout système sémiotique, le rapport entre le code et le message peut être décrit de deux points de vue différents, selon que l'on va du message au code, ou du code au message [1].

Dans le premier cas, la démarche est analytique; elle s'impose en principe chaque fois que, s'agissant d'une langue inconnue, d'un mythe ou d'une musique exotiques, etc., le message est seul donné. Le travail de l'analyste consiste alors à décomposer et manipuler le corpus (l'ensemble donné de messages) de diverses manières, de façon à dégager les unités, classes d'unités et règles de leurs combinaisons, qui constituent le code. Le problème crucial est ici celui des procédures de découverte, c'est-à-dire des critères d'analyse. La linguistique structurale s'est — du moins au Danemark et aux États-Unis — préoccupée pendant vingt ans presque exclusivement de ces problèmes, et a élaboré divers modèles analytiques, basés sur des critères explicitement définis, tels que le principe de commutation dans l'école glossématique, ou celui de substitution dans des environnements identiques de l'analyse distributionnelle américaine [1]. On trouve une esquisse de procédure de découverte appliquée au mythe chez Claude Lévi-Strauss [2] et, plus récemment, divers chercheurs ont abordé le problème en sémantique ainsi qu'en stylistique [3].

Une fois le code dégagé, une démarche inverse permet d'engendrer (*to generate*) des messages à partir de ce code, selon des règles de dérivation qui peuvent, elles aussi, être explicitées rigoureusement [4]. Ainsi, en face d'un modèle analytique, on dispose d'un modèle synthétique, qui part des éléments les plus abstraits et les plus généraux pour aboutir aux messages concrets. De ce point de vue, la grammaire d'une langue, formulée synthétiquement, apparaît comme une sorte de machine capable d'engendrer toutes — et rien que — les phrases admises, ou « bien formées », ou « grammaticales », dans cette langue. A première vue, le modèle synthétique n'apporte rien de nouveau; il implique le modèle analytique, dont il donne simplement l'image en miroir. Il sert seulement d'épreuve de la validité du modèle analytique : il permet de vérifier si celui-ci donne bien une image fidèle des faits, et, surtout, d'éprouver sa productivité : si le modèle analytique est bon, sa transformation synthétique engendrera des messages qui ne figuraient pas dans le corpus initial (limité par définition) mais que les sujets reconnaîtront comme également bien formés.

A vrai dire, cette conception du rapport entre les deux modèles — c'est à peu de chose près celle de Hjelmslev — est trop simplifiée, et le modèle synthétique a des raisons d'être plus fondamentales. Comme l'ont montré les théoriciens de la grammaire générative, il semble très difficile de formaliser complètement les procédures de

* *Revue belge de Musicologie*, 20 (1966), p. 65-90. *Liber amicorum André Souris.*

1. Dans cet article, je traiterai la musique comme un système sémiotique, partageant un certain nombre de traits communs — tels que l'existence d'une syntaxe — avec le langage et d'autres systèmes de signes. Je laisserai complètement de côté l'aspect proprement esthétique, et notamment la question de savoir si l'esthétique peut se réduire à une sémiotique. Par ailleurs, sur le plan terminologique, à cause de la référence à la notation impliquée nécessairement dans l'emploi du mot « texte » en musique, j'utiliserai, de préférence à la dichotomie hjelmslévienne du système et du texte, celle, jakobsonienne, issue de la théorie de la communication, du code et du message.

1. Cf. L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, tr. angl. 2e éd., Madison, 1961; K. Togeby, *Structure immanente de la langue française*, Copenhague, 1951; Z. S. Harris, *Methods in Structural Linguistics*, Chicago, 1951, et *Discourse Analysis Reprints*, La Haye, 1963; P. L. Garvin, *On Linguistic Method*, La Haye, 1964.

2. Cf. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, chap. XI, « La structure des mythes ».

3. Cf. notamment A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; M. Riffaterre, « Criteria for style analysis », *Word* 15, p. 154-174 (1959) et « Vers la définition linguistique du style », Word 17, p. 318-346 (1961).

4. Cf. les travaux de l'école de grammaire générative-transformationnelle aux États-Unis, et notamment N. Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haye, 1957, et *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haye, 1964; ainsi que E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammars*, New York, 1964.

découverte, et l'application rigoureuse de critères tels que la commutation ou la distribution laisse toujours des restes; ceux-ci ne peuvent être réduits qu'à condition de faire intervenir des considérations d'un tout autre ordre — comme le principe de simplicité, appliqué à l'ensemble du système (du code). D'un autre côté, il paraît erroné de tenir que les *données* initiales de l'analyse se ramènent à un corpus de messages (au « texte encore inanalysé » de Hjelmslev, au recueil d'énoncés enregistrés des Américains) qui constituerait la seule voie d'accès au code. A partir du moment où l'on renonce à un objectivisme assez primaire, on s'aperçoit que l'analyste dispose de données plus variées, par exemple de toutes sortes de jugements métalinguistiques portés par les sujets sur le code, jugements qui, traités avec précaution, fournissent toute une série d'indices sur la structure du code [1].

Aussi, si la constitution du code continue à reposer sur l'existence de procédures analytiques, celles-ci seront nécessairement fragmentaires et multiples, et ce sera seulement au niveau de la formulation d'un modèle synthétique que le code pourra être décrit sur un mode unifié, avec le maximum de cohérence interne et de simplicité. Ajoutons que, comme l'expérience l'a montré, les modèles analytiques les plus élaborés ont toujours eu un caractère statique, qui les préparait mal à rendre compte de deux types de problèmes fondamentaux, celui de la créativité, de la productivité, des systèmes linguistiques ou sémiotiques, et celui des lois universelles qui gouvernent ceux-ci. Un code comprend essentiellement deux parties : des inventaires d'éléments, et des règles de combinaison et de fonctionnement de ces éléments. Or, les modèles analytiques tendent à privilégier le côté de l'inventaire, laissant dans l'ombre la question des règles.

1. Cf. Chomsky, « Some methodological remarks on generative grammar », *Word* 17, p. 219-239 (1961). Chomsky rejoint, d'une certaine manière, la conviction, exprimée par Cl. Lévi-Strauss, que l'analyse des mythes n'est possible qu'à partir de deux sortes de données : les textes, et leur contexte ethnographique; l'analyse interne du texte est nécessaire, mais elle ne suffit pas (cf. « La structure et la forme », *Cahiers de l'I.S.E.A.*, 1960). En musique, on voit assez bien à quoi peuvent correspondre certaines de ces données additionnelles : l'analyste ne dispose pas seulement d'un corpus de pièces enregistrées, mais également de descriptions d'instruments, de renseignements sur la manière d'en jouer, de données sur les conditions d'exécution, de commentaires divers — ne fût-ce que les titres des œuvres — qui sont autant d'indices directs ou indirects sur la structure du code.

D'où leur côté statique, d'où aussi leur manque d'universalité : c'est au niveau de l'inventaire des éléments que les langues (ou les systèmes musicaux) divergent le plus, tandis que les règles qui mettent en œuvre ces éléments présentent un caractère beaucoup plus général.

Il était nécessaire d'indiquer brièvement les limitations des modèles analytiques. Si on entreprend d'établir des procédures de découverte en musicologie, on risque de s'attarder sur des problèmes méthodologiques apparemment très difficiles, mais dont l'intérêt est en définitive restreint : au niveau du modèle synthétique, ces problèmes ne se posent plus. Ainsi, une question — qui peut concerner les musiciens — a longtemps préoccupé les linguistes : l'analyse doit-elle être menée en allant « de haut en bas » ou au contraire « de bas en haut »? Pour Hjelmslev, ce qui est donné, c'est le texte inanalysé (qui peut être très vaste, à la limite l'ensemble des énoncés émis dans une langue donnée) dans sa totalité, et l'analyse prend la forme d'une division progressive de ce tout en parties de plus en plus petites, définies par leurs relations mutuelles, — cette division aboutissant aux éléments ultimes indécomposables. Harris, au contraire, part d'énoncés relativement brefs et dégage d'abord les unités minimales — les phonèmes — qu'il groupe progressivement en classes d'unités plus vastes, morphèmes, syntagmes, phrases, pour s'attaquer en dernier lieu à l'analyse du discours. Les résultats des deux types d'analyse, appliqués aux mêmes matériaux, se recouvrent partiellement, mais, comme de toute façon une procédure unique ne peut jamais suffire, l'alternative des deux procédures cesse d'être cruciale : dans la pratique, les deux se mêlent constamment. Bien entendu, il est très utile d'avoir envisagé de façon précise les conséquences de l'emploi de telle ou telle procédure particulière.

Ces réserves faites, il reste que des procédures de découverte explicites, même partiellement insuffisantes, sont indispensables, ne fût-ce que pour garantir que le modèle synthétique ne se muera pas en système normatif. L'histoire de la linguistique témoigne de leur nécessité : elle n'aurait jamais atteint le stade actuel des grammaires génératives si vingt ans de recherches analytiques intensives ne l'avaient dégagée à tout jamais des systèmes, synthétiques, mais normatifs, de la grammaire traditionnelle.

2

Considérons maintenant l'état présent de la musicologie du point de vue de la distinction des deux modèles. On peut constater : *a*) que le problème théorique de la distinction n'a jamais été posé; *b*) qu'aucun modèle analytique n'a jamais été explicitement élaboré; *c*) que les analyses musicales, même les meilleures — par exemple celle donnée par Pierre Boulez du *Sacre du Printemps* [1] — ne formulent pas les critères de découverte sur lesquels elles reposent. D'une manière générale, la plupart des traités d'harmonie, de fugue, etc., présentent une situation analogue à celle offerte par les grammaires traditionnelles : le modèle est synthétique, partiellement explicite seulement, et entaché de normativisme. Ceci est bien connu. Il y a plus frappant : les réussites les moins contestables de la musicologie, tant dans le domaine de la tonalité occidentale — Gevaert [2] — que dans celui des échelles ou des rythmiques exotiques ou populaires — Brăiloïu [3] — ont reçu une formulation synthétique : les matériaux sont toujours présentés en partant des éléments les plus abstraits (le système des quintes par exemple chez Gevaert) et en reconstituant progressivement toute la diversité des messages concrets. De toute évidence, cette formulation synthétique présuppose de nombreuses démarches analytiques préalables, correctes à en juger par la valeur de ces travaux. Mais ces démarches ne sont pratiquement jamais explicitées [4].

1. Cf. Pierre Boulez, « Stravinsky demeure », *Musique russe*, t. I, Paris, P.U.F., 1953.

2. Cf. F. A. Gevaert, *Traité d'harmonie*, Paris, 1907. Je dirai en passant ma gratitude à André Souris d'avoir attiré mon attention sur cet ouvrage capital, devenu presque introuvable, et dont il est un des seuls à avoir apprécié toute la valeur.

3. Cf. C. Brăiloïu, « Le giusto syllabique bichrone », *Polyphonie* 2 (1948), p. 26-57; « Sur une mélodie russe », *Musique russe*, t. II, Paris, P.U.F., 1953, p. 329-391; « Le rythme enfantin », *les Colloques de Wégimont*, Bruxelles, 1956, p. 64-96.

4. Sans doute trouve-t-on dans les ouvrages de Gevaert ou de Brăiloïu bien des matériaux qui permettraient dans certains cas de reconstruire un modèle analytique. Voir par exemple Gevaert, Quatrième Étude, 2e section, p. 64 s. Dans « Sur une mélodie russe », Brăiloïu donne un certain nombre d'indices auxquels on reconnaît analytiquement les *pyens* (p. 339 s.), mais il ne les groupe

J'illustrerai la nécessité de recourir à des procédures de découverte en considérant deux types de problèmes — d'ailleurs intimement liés — : celui des échelles et des modes, d'une part, et celui de l'articulation d'une œuvre en unités de différents niveaux hiérarchiques, d'autre part.

Gevaert et Brăiloïu donnent tous deux des tableaux, l'un des modes diatoniques, l'autre des systèmes prédiatoniques, engendrés déductivement. Ils les illustrent à l'aide d'exemples, mais ne se posent pas la question cruciale : étant donné un corpus quelconque de mélodies modales, à quoi reconnaît-on qu'une de ces mélodies appartient à tel mode déterminé? Ou encore : à quoi reconnaît-on qu'une mélodie passe successivement de tel mode à tel autre, ou qu'elle présente une organisation hiérarchique de divers modes? Les premiers spécialistes du chant grégorien avaient décidé, par ce qui apparaît comme un embryon de procédure de découverte, qu'une mélodie appartient au mode dont sa dernière note est la « tonique » [1]; mais cette procédure est par trop simpliste. En fait, malgré l'insistance de divers musicologues sur le rôle des formules mélodiques, par exemple, dans la détermination des modes [2], il reste un grand trou entre, d'une part, les messages concrets (le corpus grégorien par exemple) et, d'autre part, le système des modes, qui ne constitue que la partie la plus abstraite du code. Il manque tout l'ensemble des règles qui feraient passer de ceux-là à celui-ci (et vice versa).

Autre problème : pour tout le monde, il semble aller de soi qu'une œuvre musicale ayant un minimum de complexité est soumise à une

pas en une procédure ordonnée systématiquement — ce qui le conduit à certaines erreurs d'interprétation, cf. l'exemple 10, p. 343.

Ajoutons toutefois que le problème des procédures de découverte commence à préoccuper les musiciens — il est posé, au moins implicitement, chez André Souris (cf. par exemple l'article « Phrase », in *Encyclopédie Fasquelle*) — et les ethnomusicologues, qui y sont amenés inévitablement par le biais de la transcription (cf. des travaux en cours de Gilbert Rouget, ainsi que les actes d'un symposium sur la transcription, publiés dans *Ethnomusicology*, vol. VIII, n° 3 (1964)).

1. Cf. notamment G. Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940, p. 161 s.

2. Cf., pour le pentatonique, Brăiloïu, « Sur une mélodie russe », p. 351 s. Il est clair que les formules — divers types d'*incipit*, etc., — sont utilisées seulement à titre illustratif. Le problème se pose d'ailleurs de savoir comment l'autonomie de ces formules a été établie, ce qui pose de nouveau la question des procédures de découverte, sur un autre plan (voir ci-dessous, problèmes de la division).

organisation hiérarchique, se divise en parties de différents niveaux. Ainsi, d'après Ferretti [1], les mélodies grégoriennes se divisent en *périodes*, celles-ci à leur tour en *phrases*, les phrases en *membres* et ceux-ci en *incises*. De telles analyses, cependant, soulèvent une multitude de questions, dont la moindre n'est pas celle de la validité de la conception taxinomique de la structure musicale qu'elles semblent impliquer (voir plus loin). On peut aussi se demander si ces notions de période, de phrase, etc., sont susceptibles de recevoir des définitions générales ou universelles, ou si au contraire il ne faut les tenir que pour des notions *ad hoc*, valables seulement pour telle pièce déterminée. Mais la question cruciale, préliminaire à toutes les autres, est la suivante : *quels sont les critères qui, dans tel cas particulier, ont présidé à la division?* Or, cette question, personne ne prend la peine d'y répondre, comme si l'évidence des critères sautait aux yeux [2].

Cette question en entraîne une série d'autres. En voici quelques-unes. Si je divise une section A en deux segments *a* et *b*, est-ce en me basant sur les pauses, sur les différences de timbres, l'opposition des registres, les cadences mélodiques et/ou harmoniques, l'identité ou le contraste des rythmes, la durée égale ou inégale des segments, etc.? Ou est-ce une combinaison de ces critères qui joue? Les divisions reposent-elles sur les identités ou sur les différences entre segments? Certains critères sont-ils substituables? Est-ce que, par exemple, j'obtiens les mêmes résultats si je fonde la division sur les pauses et ensuite sur les cadences — coïncidence qu'on trouve notamment dans le choral — ou au contraire le recours à des critères différents instaure-t-il des divisions différentes, qui introduisent des ambiguïtés dans la structure? Ce cas est certainement très fréquent, et son étude serait fondamentale pour rendre compte, entre autres, des variantes d'interprétation. Est-il possible d'introduire une hiérarchie entre les divers critères, l'un n'intervenant que si l'autre laisse subsister

1. Cf. Reese, *op. cit.*, p. 169, et les articles d'André Souris dans *Encyclopédie Fasquelle*.

2. Dans mes propres analyses de Debussy — cf. ici-même, chap. III — la division des fragments analysés est tenue pour une donnée acquise : voir par exemple l'analyse du passage de *Fêtes* en sections et sous-sections (p. 75 s.). Je donne toutefois une ébauche rudimentaire de procédure de découverte à propos du Prélude de *Pelléas* (p. 90).

des ambiguïtés? Peut-on établir des procédures permettant de vérifier la validité d'un critère choisi [1]? Existe-t-il des critères universels? Serait-il utile de distinguer des critères essentiellement syntagmatiques (les pauses) et des critères paradigmatiques (fondés sur l'équivalence interne et/ou externe des éléments), ou encore des critères relevant surtout de la substance (les pauses encore une fois, les timbres) et des critères essentiellement formels (la répétition, la variation)?

Ces questions risquent de paraître futiles aux musiciens et musicologues. Pourtant, leur importance dans l'étude des musiques non européennes n'est guère contestable. D'un autre côté, l'application de procédures de découverte explicites à des systèmes musicaux plus familiers peut très bien n'aboutir qu'à des conclusions banales, déjà reconnues intuitivement. Mais cela même est loin d'être négligeable. Il est en effet très utile de pouvoir vérifier pas à pas l'élaboration d'une procédure par le recours à l'intuition; cette procédure une fois déterminée complètement, pourra ensuite être appliquée à l'étude de matériaux moins connus. D'ailleurs, même dans des domaines aussi connus que celui de la fugue, des procédures de segmentation bien définies aboutiront à réviser les analyses traditionnelles (confirmant en cela l'intuition des meilleurs musiciens) [2].

Je disais plus haut que le problème de la division (de l'articulation) d'une pièce et celui de la détermination des échelles et des modes étaient liés. En effet, la structure modale peut servir d'indice dans la procédure de division, et inversement. Il y a donc un danger d'introduire un cercle vicieux dans la procédure. Considérons les prin-

1. Par exemple : supposons que, en me fondant sur la pause, j'ai divisé une section donnée en deux segments A et B, cette division a de grandes chances d'être confirmée si, recherchant des équivalences dans la structure interne de A et de B, je découvre que A et B ont la même longueur absolue (en termes de temps, de mesures, etc.) et/ou que $A = a + b$, et que $B = a + c$ (donc que A et B sont équivalents d'un certain point de vue).

2. L'application aux fugues du *Clavecin bien tempéré* d'une procédure analogue, dans ses grandes lignes, à celle basée sur le principe de répétition qui est exposée ci-dessous, permet de dégager des unités de divers niveaux, correspondant souvent aux unités définies par la théorie traditionnelle (exposition, divertissement, sujet, etc.). On peut cependant déterminer d'une manière purement formelle qu'il est impossible, dans le cas de telle fugue particulière, de parler, par exemple, de contre-sujet, ou de tête du sujet, etc.

cipaux critères retenus par Bruno Nettl [1] pour déterminer la tonique d'une pièce donnée. Ce sont : *a*) la fréquence et la durée plus grandes de tel son par rapport aux autres; *b*) la position finale de ce son dans des sections et phrases individuelles; *c*) sa position terminale dans le chant. Ce qui nous intéresse ici, c'est le point (*b*). Il présuppose que l'on dispose déjà de critères de division de la pièce en « sections et phrases individuelles » et que, sauf cercle vicieux, ces critères excluent toute référence à la structure scalaire et modale (Nettl ne fournit pas de critères explicites de division). Je ne suggère d'ailleurs pas que la seule procédure de découverte possible ira de la division aux échelles. On peut au contraire imaginer l'utilisation successive de deux procédures, l'une allant de la division aux échelles, l'autre des échelles à la division, et la seconde servant à vérifier la validité de la première; j'ai bien souligné au début de cet article qu'il n'existe sans doute pas de procédure de découverte entièrement satisfaisante : plus donc on disposera de procédures indépendantes, mieux cela vaudra pour la constitution finale du code. Mais il est essentiel que l'une des procédures ne suppose pas acquis les résultats de l'autre.

3

Je m'intéresserai surtout, dans cet article, aux procédures de division, quitte à signaler, à propos d'un exemple donné, leur incidence sur l'analyse modale. Deux voies s'offrent pour dégager une procédure. On peut soit partir d'analyses déjà faites, et essayer de reconstruire les critères, pas nécessairement homogènes, qui y ont présidé, soit choisir *un* principe donné, parfaitement explicite, quitte à s'apercevoir qu'il est insuffisant, qu'il demande des aménagements,

1. *Music in Primitive Culture*, Cambridge, Mass., 1956, p. 46. Je ne reprends pas nécessairement à mon compte l'idée qu'il est possible de déterminer une tonique dans les musiques non tonales — cf. Brăiloiu, « Sur une mélodie russe », p. 346 s., sur l'instabilité de la tonique dans les systèmes pentatoniques. La discussion est ici purement de méthode. On remarquera d'autre part que Nettl mêle les critères quantitatifs (*a*) et qualitatifs (*b*, *c*). Peut-être conviendrait-il de les séparer plus nettement, et d'essayer de définir les échelles en termes purement structuraux, c'est-à-dire qualitatifs. De toute façon la fréquence relative de tel ou tel son ne me paraît pas du tout décisive.

voire qu'il est à rejeter. C'est cette dernière voie que j'essayerai de suivre.

Laissons tout d'abord de côté la référence aux pauses, certainement insuffisante si la segmentation est poussée assez loin, ainsi que le recours à la structure linguistique des paroles [1], dans le cas de la musique vocale. Posons en principe que l'on n'aura recours à ce type de données que subsidiairement, soit pour confirmer des segmentations fournies par ailleurs, soit à titre d'indices suggérant des segmentations possibles, dans les cas où l'analyse proprement musicale se heurte de prime abord à de grosses difficultés (quand par exemple le critère de répétition n'est pas immédiatement applicable). Il s'agit donc avant toute chose de formuler des procédures basées sur des critères spécifiquement musicaux.

D'un autre côté, il est utile d'introduire une distinction théorique entre deux types d'éléments musicaux, que j'appellerai, respecti-

1. Il est évident que la structure linguistique des paroles doit entrer en ligne de compte dans l'analyse de la musique vocale. Mais cette évidence n'autorise pas à mélanger les deux niveaux, comme cela est courant dans l'étude des « formes » de la chanson médiévale. Reese (*Music in the Middle Ages*, p. 224) analyse *Por conforter ma pesance* de Thibaut de Navarre en :

1) a + b + a + b + c + d + E

Si on laisse provisoirement de côté le contraste entre le chœur (E) et le soliste, une analyse musicale, basée sur le critère de répétition, donne une première division en A + A + X; à un second niveau, A se décompose en $a + b$, et X en $a' + c$ ($a' = a$ transposé). D'où :

2) $a + b + a + b + a' + c$ (*c* se divise ensuite à partir d'un tout autre principe, l'opposition chœur/soliste).

L'analyse linguistique donne une structure différente; au point de vue des rimes (qui n'en est qu'un aspect), on a 3., qui peut se superposer à 2. de la façon suivante :

3) $m + n + m + n + n + m + p$

2) $a + b + a + b + a' + c$

Cette analyse n'a qu'une valeur indicative; elle veut surtout réagir contre une tendance à aplatir la réalité musicale et linguistique en projetant sur un seul plan des structures multidimensionnelles. Ajoutons que, sur le plan purement linguistique, la distinction de plusieurs niveaux s'impose : les divisions obtenues en termes de syntaxe ne correspondent pas nécessairement à celles obtenues en termes de phonologie ou de métrique. Cf., pour des illustrations, l'analyse des « Chats » de Baudelaire par R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss, *l'Homme* 2.1 : 5-21 (1962) et mon article « Sur un vers de Charles Baudelaire », ici-même, chap. VIII.

Enfin, il est inutile de rappeler que bien des éléments linguistiques peuvent intervenir dans l'analyse musicale *en tant qu'ils sont des éléments musicaux :* ainsi la rime peut agir comme timbre, ou l'opposition syllabique/mélismatique comme opposition staccato/legato, etc.

vement, paramétriques et non paramétriques [1]. Un élément paramétrique peut se présenter sous deux formes. Dans le premier cas, il s'agit d'un élément qui est constant pendant toute la durée d'une pièce, comme par exemple le tempo dans certains Allegros de Bach, ou le caractère monodique et le timbre dans une mélodie vocale chantée en solo. Ici, évidemment, cet élément n'est d'aucun recours dans la segmentation de la pièce. Dans le second cas, l'élément se manifeste sous la forme d'une opposition binaire, qui divise la pièce en sections caractérisées par la présence tantôt de l'un et tantôt de l'autre terme de l'opposition; cf. l'opposition soliste/chœur dans l'antiphonaire, l'opposition *piano* (= « séparés ») / *forte* (= « ensemble ») dans les doubles chœurs vénitiens, celle entre l' « original » et l'écho (= « proche » / « lointain », plus, souvent, « complet » / « tronqué ») dans certaines musiques de l'époque baroque, l'opposition mineur/majeur dans le mouvement lent de la 3[e] Symphonie de Beethoven, l'opposition de registre, grave/aigu (c'est aussi une opposition de timbre), dans la Marche initiale de *Renard* de Stravinsky, etc. Comme ces exemples le montrent, beaucoup de ces oppositions sont composites, et mêlent plusieurs dimensions; celles-ci peuvent très bien être dissociées, et en ce cas, le découpage de la pièce sera différent selon que l'on considérera l'une ou l'autre. Mais, en chaque cas, le principe du découpage sera le même : des sections successives sont délimitées en termes de contrastes, et ceux-ci reposent sur la présence ou l'absence dans la section d'un des deux termes d'une opposition binaire.

Un élément non paramétrique, au contraire, ne se laisse pas ramener à une opposition binaire; il se caractérise plutôt par un assez grand nombre de distinctions à l'intérieur d'une même dimension (cf. les nombreux intervalles différents engendrés par la gamme diatonique ou chromatique, ou encore les séries de durées, d'intensités, de modes d'attaque, dans les œuvres sérielles). Comme l'a montré — dans un autre langage — André Souris [2], il n'est pas possible

1. Cette distinction n'est pas absolue, et toute une gamme de transitions est possible. Soulignons que le mot *paramétrique* est ici utilisé dans un sens légèrement différent de celui qu'il a dans les écrits des musiciens sériels. Pour désigner ce que ceux-ci entendent par *paramètres*, je parlerai simplement de *dimensions* de la substance musicale.

2. Cf. en particulier l'article « Forme », in *Encyclopédie Fasquelle*.

de déterminer *a priori* que telle ou telle dimension musicale a une vocation paramétrique ou non paramétrique. Des dimensions, paramétriques dans telle culture, ou à telle période de l'histoire, sont non paramétriques dans telle autre.

Dans cet article, je laisserai complètement de côté les éléments paramétriques, qui seront donc considérés constants dans toute la durée des pièces analysées. Je m'en tiendrai aux éléments non paramétriques, et choisirai, comme principal critère de division, la *répétition*. Je partirai de la constatation empirique du rôle énorme joué en musique, à tous les niveaux, par la répétition, et j'essayerai de développer une idée émise par Gilbert Rouget [1] :

> ... Certains fragments sont répétés, d'autres ne le sont pas; c'est sur la répétition — ou l'absence de répétition — qu'est fondé notre découpage. Lorsqu'une suite de sons est énoncée à deux ou plusieurs reprises, avec ou sans variante, elle est considérée comme une unité. Corollairement, une suite de sons énoncée une seule fois, quels que soient sa longueur et le nombre apparent de ses articulations (notamment les silences) est considérée elle aussi comme une unité...

Avant d'aller plus loin, il faut préciser ce que l'on entend par répétition, et délimiter quelles données l'application du critère de répétition suppose connues. Répétition signifie identité entre des segments répartis à divers endroits de la chaîne syntagmatique. Mais qui parle d'identité soulève la question : identité à quel point de vue? En effet, du point de vue purement physique, deux événements concrets ne sont jamais complètement identiques. Une certaine abstraction est donc inévitable, et la question devrait se poser de savoir sur quoi elle repose. Nous ne nous poserons pas ici cette question, et considérerons comme des données certaines identités élémentaires. D'autre part, il s'agit de savoir du point de vue de quelles dimensions — hauteur, durée, intensité, timbre, etc. — deux segments différents seront considérés comme des répétitions l'un de l'autre. Ici, étant donné que les exemples seront empruntés à la tradition écrite occidentale, et seront monodiques, on ne retiendra que la hauteur et la durée. Mais il faut rappeler que des segments, variables quant aux hauteurs

1. Gilbert Rouget, « Un chromatisme africain », *l'Homme*, I. 3 (1961), p. 41.

et aux durées, peuvent être considérés comme des répétitions pourvu qu'ils soient identiques à d'autres points de vue.

On considère donc comme données les identités élémentaires, minimales, de hauteur et de durée. Plus précisément, on peut se représenter les choses en disant que l'on dispose au départ d'un mécanisme quelconque, qui est capable de reconnaître une hauteur, un intervalle, ou une unité de durée déterminée (pour ce mécanisme, un do_3 sera partout un do_3, une tierce mineure sera partout une tierce mineure, et une blanche une blanche). De plus, dans la procédure particulière ici choisie, les identités de hauteur et de durée sont considérées *ensemble*, du moins au début : ne sont considérés comme identiques que les segments identiques à la fois du point de vue des hauteurs et des durées. A un stade ultérieur de la procédure, les deux dimensions seront éventuellement dissociées, pour fournir des unités qui, répétitions l'une de l'autre à un seulement des deux points de vue, seront considérées comme des transformations l'une de l'autre (ou des variations). Cette procédure a semblé convenir au type de matériau utilisé (elle y fait gagner du temps : une procédure qui séparerait les deux dimensions aboutirait aux mêmes résultats, mais par un plus long chemin), mais elle n'est pas obligatoire; il est des musiques — les motets isorythmiques du XIV^e^ siècle notamment — qui exigent que l'on sépare dès l'abord les deux dimensions.

4

Ceci dit, voici, dans ses grandes lignes, la description d'une procédure de division, fondée sur le principe de répétition, et appliquée à des monodies.

a) Notre « machine à repérer les identités élémentaires » parcourt la chaîne syntagmatique et repère les fragments identiques. On considère comme des unités du niveau I les séquences — les plus longues possibles — qui sont répétées intégralement, soit immédiatement après leur première émission, soit après l'intervention d'autres segments. Cette première opération fournit des structures telles que A + X + A, A + A + X, A + X + A + Y + A, A + A + B + B + X, A + B + A + X + B + Y, etc. (les sections répétées,

unités de niveau I, sont représentées par les premières lettres, les « restes » par les dernières lettres, de l'alphabet).

b) Le ou les restes sont considérés provisoirement comme des unités du même niveau I (cf. la citation de G. Rouget); cette analyse est confirmée ou infirmée par le recours à d'autres critères. La durée globale des segments peut fournir un premier indice : si, par l'opération (a), on a dégagé une structure A + A + X, X sera en principe considéré comme une unité de même niveau que A si sa durée globale est approximativement la même que celle de A (en ce cas, pour montrer que (b) a eu lieu, on peut, dans la notation, remplacer X, Y, Z, etc., par B, C, D, etc., et A + A + X est écrit A + A + B). Notons que, en recourant à l'équivalence des durées des segments, nous ne faisons qu'appliquer le principe de répétition à un niveau plus abstrait : X est, du point de vue de sa durée absolue, et toutes choses égales d'ailleurs, une répétition de A.

b_1) Les résultats de (b) peuvent ensuite être consolidés par le recours aux indices fournis par les pauses, ou par l'analyse linguistique des paroles s'il s'agit de musique vocale.

c) Si les opérations (b) et (b_1) n'ont pas abouti, et si les restes ne sont pas assimilables à des unités de niveau I, deux cas se présentent : 1) X, Y, etc., sont beaucoup plus brefs que A, B, etc.; on transmet alors ces restes à un stade ultérieur de l'analyse, en attendant les résultats des opérations suivantes (d); 2) le reste est beaucoup plus long que A, B, etc.; dans ce cas, ou bien, grâce aux opérations de (b), (b_1), (d) il apparaît segmentable [1] en unités de niveau I, qui seront des transformations de A, B, etc. — et alors, par exemple, A + A + X sera décrit comme A + A + B + C — ou bien il se réduira ultérieurement — après une nouvelle application de (a) aux unités dégagées au niveau I — en unités de niveau II, ou, enfin, il doit être considéré comme unité inanalysée de niveau O (voir ci-dessous, (e)).

d) Souvent, on sera amené à considérer diverses unités — aussi bien parmi les A, B, etc., que parmi les X, Y, etc. — comme étant

1. Avec, éventuellement, de nouveaux restes brefs, à transmettre à un stade ultérieur de l'analyse; par exemple, A + A + X = A + A + B + C + y (on représentera les unités de niveau I par des majuscules et celles de niveau II par des minuscules).

des *transformations* (des variantes, rythmiques et/ou mélodiques) les unes des autres. C'est ainsi que, par exemple, A + A + X sera réécrit A + A + A′, ou encore A + B + A + B sera réécrit A + A′ + A + A′. Il serait essentiel de dresser la liste des types de transformations possibles, et de décrire les procédures qui permettent de les dégager. Je me bornerai à quelques remarques (en laissant de côté la question des transpositions, transformations particulières qui ne posent guère de problèmes).

d_1) Une première classe de transformations sera dégagée si on applique, comme on l'a déjà suggéré plus haut, le principe de répétition, *séparément* aux hauteurs et aux durées. On obtient alors des transformations rythmiques des mêmes structures mélodiques, et inversement.

d_2) D'autres transformations feront intervenir des opérations plus compliquées, telles que permutations, ajouts ou suppressions de certains éléments. Je n'entrerai pas ici dans le détail de ces opérations, quitte à en signaler quelques-unes au cours de l'analyse des exemples.

d_3) Il importe de remarquer que, pour qu'une section, B ou X, soit considérée comme une transformation d'une autre section A, il est souvent nécessaire de passer par une nouvelle application, à un niveau inférieur, de l'opération (a); celle-ci dégage alors des unités de niveau II, telles que, par exemple, A = $a + b$, et X = $a + c$. Ainsi, une partie de X apparaît comme une répétition stricte de A, et, pour peu que, à d'autres points de vue — durée absolue, pauses, structure des paroles, etc. — X soit équivalent à A, X sera considéré comme une transformation de A : X = A'. Nous voyons ici un exemple de la nécessité, au cours de la procédure, de *shunter*, c'est-à-dire de procéder tantôt de haut en bas, tantôt de bas en haut. Un autre exemple en était donné dès le début, puisque, partis du « bas » — les unités élémentaires de durée et de hauteur — nous avons ensuite, avec l'opération (a), procédé à partir du « haut ».

d_4) Souvent, en dégageant des transformations — notamment par l'opération (d_1) — on est amené à réviser une première segmentation, fournie par (a) et (b). Supposons que ces deux opérations ont abouti à une structure A + x + A + y (avec des restes très brefs). Si (d_1) montre que A + x est, du point de vue des durées par exemple, identique à A + y, et si d'autres raisons interviennent également

— telles que l'absence de pause entre A et x, A et y, et la présence au contraire d'une pause entre x et A — on posera que A + x est une seule unité, dont A + y est une transformation, et on réécrira la structure comme A + A′.

e) Nous pouvons maintenant aborder un problème dont (d_4) n'offre qu'un cas particulier. Supposons que l'opération (a) ait fourni des structures telles que

1) A + X + A + Y...

ou

2) X + A + Y + A...

Une question se pose, que nous avions tout d'abord laissée de côté : ne peut-on pas considérer que, en (1) A + X et A + Y, et, en (2), X + A et Y + A, constituent des unités d'un niveau supérieur au niveau I (appelons ce niveau le niveau O)? L'opération (a) ne donne aucun moyen de répondre à cette question, et on est obligé de recourir à des critères subsidiaires. Voici les deux plus importants; tous deux me paraissent également nécessaires pour décrire (1) comme (A + X) + (A + Y), et (2) comme (X + A) + (Y + A).

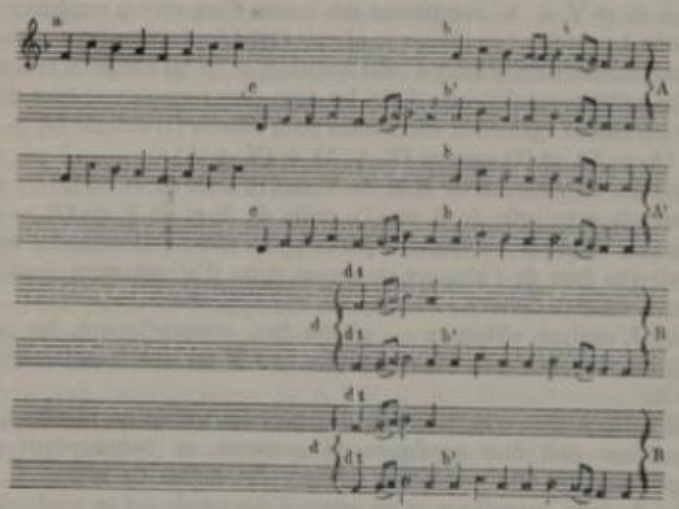
e_1) La terminaison de X et de Y en (1), celle de A en (2) — par contraste avec celle de A en (1), celles de X et de Y en (2) — est marquée d'une façon spéciale, par la pause et/ou l'allongement de la finale (en face de l'absence de pause et/ou d'allongement dans les autres unités).

e_2) L'analyse ultérieure — c'est-à-dire, essentiellement, les opérations groupées sous (d) — montre que Y est une transformation de X.

Il reste à dire que, une fois dégagées les unités de niveau I, la procédure doit être appliquée de nouveau, en commençant par l'opération (a), de manière à dégager des unités de niveau II, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'on arrive à des unités qui se confondent avec les unités élémentaires dont on était parti.

5

Illustrons maintenant la procédure par des exemples, en commençant par les plus simples. Les difficultés qu'elle rencontre, les problèmes qu'elle pose, apparaîtront progressivement. Soit d'abord un *Geisslerlied* allemand du XIV^e^ siècle, « Maria muoter reinû maît » (cf. ex. 1) [1]. Quelques mots tout d'abord sur la représentation graphique des exemples. Il m'a paru éclairant, dans l'étude des monodies, de reprendre un procédé que Claude Lévi-Strauss applique à l'analyse des mythes — en s'inspirant d'ailleurs lui-même de la notation musicale des partitions d'orchestre [2]. Les séquences équi-



exemple 1 (a) : Geisslerlied

1. Cité d'après Reese, *Music in the Middle Ages*, p. 239, qui le reprend lui-même à Paul Runge, *Die Lieder und Melodien der Geissler des Jahres 1349* (1900), p. 9. Comme je ne m'intéresse pas ici aux problèmes de transcription, je traite les transcriptions comme des données, sans préjuger de leur validité.
2. Cf. *Anthropologie structurale*, p. 234 s.

valentes sont, autant que possible, écrites au-dessous les unes des autres, dans une même colonne, et le texte doit se lire, en faisant abstraction des blancs, de gauche à droite et de haut en bas. Ainsi, certains traits de structure sont immédiatement apparents, de même d'ailleurs que certaines ambiguïtés. Il serait évidemment très difficile d'appliquer le même procédé à la représentation des structures polyphoniques.

Il faut insister sur le fait que, dans l'analyse telle qu'elle est effectivement menée, les diverses étapes de la procédure ne se suivent pas nécessairement dans l'ordre donné. La procédure est beaucoup plus une procédure de vérification, destinée à veiller à ce que l'analyse soit cohérente, qu'une procédure de découverte au sens strict du terme. Sans doute, il serait toujours possible de l'appliquer rigoureusement dans l'ordre donné, et on obtiendrait les mêmes résultats, mais il est beaucoup plus économique et plus rapide de s'en servir pour vérifier les résultats d'une analyse obtenue, très rapidement parfois, d'une manière purement intuitive. C'est là une situation que les linguistes connaissent bien [1]. Aussi, dans l'analyse des exemples, et pour ne pas allonger démesurément la démonstration, je me permettrai souvent d'être assez elliptique, sûr que le lecteur pourra reconstituer lui-même la série des opérations effectuées.

Considérons notre *Geisslerlied*. Un premier parcours de la procédure dégage, au niveau I, la structure A + A′ + B + B, sans reste (A′ pour rendre compte des légères variantes, en *b* vs *b′*, *si bémol* vs *la*, et ensuite, le *la* noire subdivisé une fois en deux croches) [2].

La série explicite des opérations aurait en fait donné :

a) X + B + B;

1. Cf. Z. S. Harris, *Methods in Structural Linguistics*, p.1. : « These procedures also do not constitute a necessary laboratory schedule in the sense that each procedure should be completed before the next is entered upon. In practice, linguists take unnumbered short cuts and intuitive or heuristic guesses, and keep many problems about a particular language before them at the same time... The chief usefulness of the procedures listed below is therefore as a reminder in the course of the original research, and as a form for checking or presenting the results... »
2. Pour simplifier, dans la suite de l'analyse, je ne tiendrai plus compte que de la première variation, la seconde s'expliquant très bien comme une variante combinatoire due à la structure syllabique et métrique des paroles (deux syllabes, accentuée et inaccentuée respectivement, vs une seule syllabe accentuée); je ne retiens donc ici que deux unités de niveau II, *b* et *b′*.

b) résultat négatif : pas d'équivalence en durée absolue entre X et B, (pas plus qu'entre A et B) ;

c), d) : X = A + A' ; A' est une transformation mélodique (durée constante) de A (cf. d_1) ; il est certain que, intuitivement, on aura déjà dégagé des unités de niveau II, et que c'est en termes de *b* et de *b'* — plutôt que de A et de A' — que l'on aura repéré les transformations.

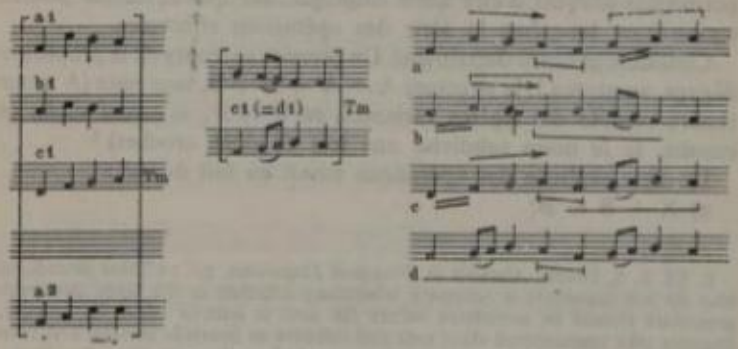
Si, malgré le résultat négatif de (b), A, A' et B sont considérées des unités de même niveau (I) c'est surtout à cause des résultats de (d), et parce que au stade ultérieur, A, A' et B apparaîtront constitués en partie d'éléments identiques (cf. d_2).

Une seconde application de la procédure donne des unités de niveau II, obtenues par exemple de la façon suivante :

a) A' = *x* + *b* + *y* + *b* ;

b) A' = *a* + *b* + *c* + *b* (durées de *a*, *b*, *c*, identiques) ;

d) A = *a* + *b* + *c* + *b'* (*b'* = T^m — abréviation pour transformation mélodique — de *b*) ;



ex. 1 (b) ex. 1 (c) ex. 1 (d)

a) B = *z* + *b'* (*b'*, identifié en A, se retrouve ici) ;

b) B = *d* + *b'*.

Une troisième application de la procédure donne des unités de niveau III (désignées au moyen de nombres souscrits aux désignations des unités de niveau II, ex. a_1) :

a) $d = d_1 + d_1$;

a) $c = c_1 + d_1$;

b) $a = a_1 + a_2$, $b = b_1 + b_2$, $b' = b' + b_2$ (toutes ces unités étant équivalentes en durée à d_1) ; de plus :

d_1) (cf. ex. 1 (b) et 1 (c) : a_1, b'_1, b_1, c_1, a_2 sont toutes des transformations mélodiques d'une même structure rythmique (quatre noires) ; de même b_2 est une T^m de d_1.

Enfin, une quatrième application de la procédure permet de dégager un certain nombre d'unités qui sont, soit des répétitions, soit des transformations de divers types (transpositions, renversement, récurrences, T^m) (cf. ex. 1 (d). Ce qui empêche ici de parler d'unités de niveau IV, outre qu'elles sont de longueurs très inégales (certaines sont aussi longues que des unités de niveau III), c'est le fait que ces unités empiètent les unes sur les autres de diverses manières. Le caractère discret des unités et des niveaux — qui semble essentiel à une conception taxinomique de la structure musicale — y apparaît donc obscurci. Si, d'autre part, on pousse plus loin encore la segmentation, on aboutit aux unités minimales postulées au départ, et la procédure a épuisé ses effets.

Retenons comme un des résultats essentiels de cette analyse la dissymétrie qu'elle dévoile, à tous les niveaux : dissymétrie entre A (varié en A', et composé de trois sous-unités) et B (non varié à sa reprise, et composé de deux sous-unités), dissymétrie entre *a*, *b*, *c* (composés de deux segments différents) et *d* (composé de deux segments identiques), dissymétrie plus subtile entre *a* (dont les deux segments ne sont que des T^m l'un de l'autre) et *b*, *c* (dont les deux segments sont variés à la fois mélodiquement et rythmiquement), dissymétrie, enfin, due aux empiétements des « unités de niveau IV ».

5.1

Cette analyse n'a eu recours, à aucune de ses étapes, à des données relatives à l'échelle ou au mode. En revanche, il est possible d'utiliser ses résultats pour dégager la structure modale de la pièce. Une hié-

rarchie très nette des différents sons utilisés résulte de l'analyse en unités de différents niveaux, et cette hiérarchie ne fait pas intervenir, du moins pas directement, des critères quantitatifs. Le principal critère retenu est celui de la position, initiale, finale, ou de transition, que les sons occupent dans les diverses unités. Les positions initiale et finale sont considérées comme privilégiées [1], et on admet que la position initiale et/ou finale dans les unités de niveau supérieur a plus de poids que la même position dans les unités de niveau inférieur.

1. *fa* est initial et final de A, A′ et B; *fa* est également initial de a_2 et de d_1;

2. *do* est final de *a*;

3. *la* est initial de *b*, final de *c*, final de a_1, b_1, b'_1, c_1, d_1;

4. *ré* est initial de *c*, et absent partout ailleurs;

5. *si bémol* est initial de b_2; partout ailleurs, il est en position de transition (notons d'ailleurs que *b* est la plus « soudée » des unités de niveau II, à la fois parce que *si bémol* y va du *la* au *la*, et à cause de l'empiétement de b_2 et de l'unité de « niveau IV », qui est une transformation rétrograde de d_1; aussi, même là, la position de *si bémol* est très proche d'une position de transition);

6. *sol* n'apparaît qu'en position de transition.

Un critère secondaire — pratiquement dérivé du premier, — fait intervenir le rôle des différents sons comme notes de passage, broderies, etc., leur place dans des mouvements conjoints vs disjoints, et le fait qu'ils sont ou non immédiatement répétés;

7. *fa*, *do*, *la*, *ré*, sont les seuls sons à être enchaînés — à l'intérieur d'une unité, ou à la frontière de deux unités — par mouvements disjoints;

8. *si bémol* et *sol* ne sont jamais donnés que par un mouvement conjoint, ascendant-descendant ou descendant pour *si bémol*, ascendant ou descendant pour *sol*;

9. *fa* (à la finale de A et de B), *do* (à la finale de *a*) et *la* (à la frontière de *c* ou *d* et *b* ou *b'*) sont les seuls sons à être répétés immédiatement;

10. la variante *b* vs *b'* accentue le caractère de note de passage de *si bémol* et la position plus forte de *la*.

1. Ce critère, suffisant sous cette forme pour la pièce en question, demanderait à être raffiné. Il faudrait au moins tenir compte de la structure rythmique (anacrouses, etc.).

Tous ces traits permettent de dégager une hiérarchie modale très nette, que l'on pourrait caractériser comme un fa majeur, avec oscillation vers le relatif mineur en *c*, et des relents de pentatonisme. Mais il faut bien noter que ces aspects — fa majeur, pentatonisme — n'ont de signification que si l'on replace cette pièce dans un contexte plus large. Si l'on s'en tient au système particulier dont notre *Geisslerlied* est le message unique, parler de majeur (sans sensible, *mi*) ou de pentatonisme (*fa-sol-la-do-ré*, alors que rien ne nous autorise — au contraire — à donner plus de poids à *sol* qu'à *si bémol*) revient à déformer les faits. C'est seulement si on replace cette pièce dans un corpus plus vaste qu'elle apparaîtra comme un cas de majeur ou de pentatonisme, et son système sous-jacent comme un sous-code du système tonal ou un sous-code d'un système pentatonique.

6

Soit un autre exemple, une chanson du trouvère Guiot de Provins, « Molt me mervoil[1]... » (cf. ex. 2).

1. Une analyse basée sur le mètre et les pauses donnerait tout de suite huit unités distinctes de niveau I; notre procédure aboutit au même résultat par le chemin suivant [2] :

a) X + B + Y + B;

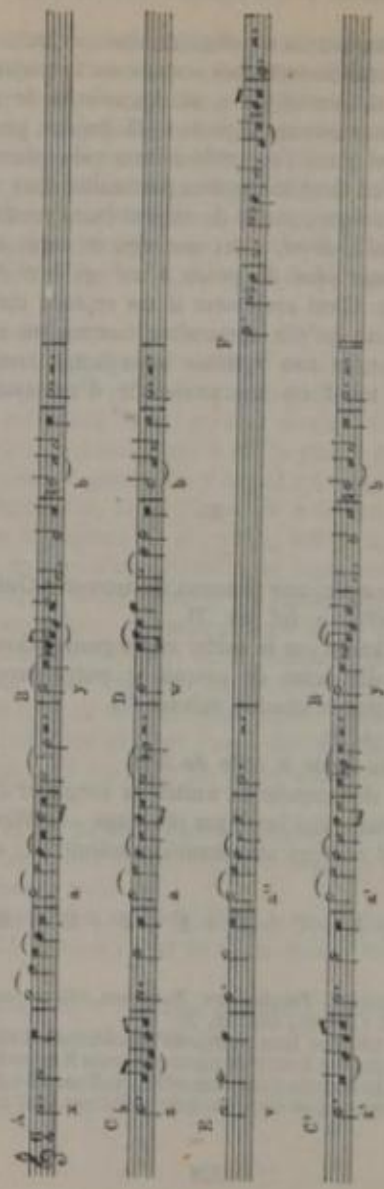
b) X = A (durée égale à celle de B);

c) et (d) : Y se décompose en unités de longueur égale à A ou B (j'abrège la procédure, qui implique shuntage — référence aux unités de niveau II — et recours aux transformations : C = C′), d'où la structure :

$$A + B + C + D + E + F + C' + B$$

1. D'après F. Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang*, coll. Das Musikwerk, Cologne, 1951, p. 25.

2. Que ce chemin soit plus long ne signifie pas nécessairement qu'il est moins économique. Non seulement il est plus rigoureux, mais il apporte une information qui est absente dans l'autre cas : par exemple, il indique que, d'un certain point de vue, tout ce qui est compris entre les deux émissions de B constitue une seule unité.



exemple 2 (a) : Guiot de Provins

2. L'application de (a) — et éventuellement de (d) — à un niveau plus bas livre une série d'unités de niveau II, selon le tableau suivant :

$A = x + a$	$B = y + b$
$C = z + a$	$D = w + b$
$E = v + a''$	$F = ?$
$C' = z' + a'$	$B = y + b$

Ce tableau appelle deux remarques. Tout d'abord, F est la seule unité qui ne se laisse pas décomposer, ce qui introduit une dissymétrie, d'autant plus frappante que F est la seule unité à se terminer sur le *sol* (*vs. do*, ou *do* + *si bémol*, dans les autres unités). D'autre part, on doit se demander s'il faut considérer les restes, *x*, *y*, *z*, etc., comme étant des unités de second niveau au même titre que *a* et *b*. Il existe en effet une différence de durée entre ces restes et les autres unités, et d'autre part, les restes ne représentent pas des transformations simples de ces autres unités; par ailleurs, il existe des rapports de transformation entre certains des restes — tous ont la même durée — mais ces rapports ne sont pas toujours simples. Aussi il me semble mieux rendre compte de la structure en leur conservant une notation différente.

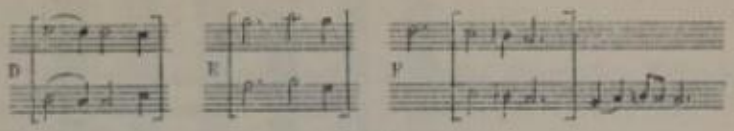
3. On peut maintenant se poser la question de savoir si les unités de niveau I : A, B, etc., ne se groupent pas en unités de niveau supérieur (niveau O). Les critères retenus en (e) sont inopérants, mais un autre critère — qui correspond en un sens à une élaboration de (e_2) — apparaît, si on reconnaît que (A + B), (C + A), (C′ + B), sont autant de manifestations d'une même structure abstraite, définie en termes de relations entre unités de niveau II; cette structure est décrite par la formule suivante (où les accolades indiquent qu'il faut choisir entre les unités qu'elles renferment) [1] :

$$\left\{ \begin{matrix} x \\ z \end{matrix} \right\} a \left\{ \begin{matrix} y \\ w \end{matrix} \right\} b$$

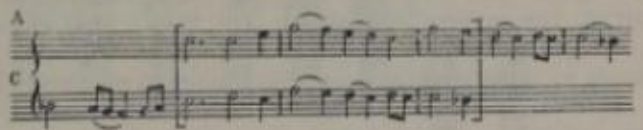
1. Cette notation est empruntée aux linguistes transformationnistes; cf. par exemple E. Bach, *An Introduction to Transformational Grammars*, New York, 1964. Je néglige ici la différence entre *a* et *a′*, *z* et *z′*.

Le cas de F pose un problème. Comme E a une structure interne qui correspond à la première partie de la formule, ($v + a''$), on dira que F est, d'un point de vue externe (distributionnel), équivalent à la seconde partie de la formule, mais qu'il en diffère par sa constitution interne.

4. Si on veut pousser plus loin l'analyse, on peut se demander s'il faut poser un niveau intermédiaire entre le niveau II et celui des unités minimales. Dans la perspective choisie dans cet article, un niveau se définit par l'existence de segments, n'empiétant pas les uns sur les autres, et dont certains au moins sont répétés dans des environnements différents. Si l'on a, par exemple, une succession $a + b$, et si ni a ni b n'apparaissent séparément — c'est-à-dire si on ne rencontre ni $a + c$ ni $d + b$ — il est inutile de poser un niveau dont a et b seraient des unités; $(a + b)$ doit être considéré comme une unité unique. Or, dans la chanson de Guiot de Provins, on ne trouve plus, en dessous du niveau II, de segments autonomes répétés, mais seulement, parfois, des segments qui sont des transformations simples les uns des autres. Je laisse ouverte la question de savoir si c'est là un élément suffisant à la position d'un niveau autonome. (On trouvera quelques-uns de ces cas de transformation dans l'exemple 2, cf. notamment 2 (b). En revanche, il est très important de noter que, dans la mesure où ces rapports de transformation lient, soit des segments immédiatement successifs, à l'intérieur d'une même unité, soit des segments appartenant à des unités de niveau I différentes, mais ne se trouvant pas « à la même place » dans ces unités, ces rapports de transformation ont pour effet de créer entre les unités de niveau I des relations en quelque sorte « obliques » (par rapport aux relations d'équivalence représentées selon un axe vertical). Dans le tableau 2 sont indiquées quelques-unes de ces transformations, qui ont pour effet de brouiller les frontières entre unités de niveau II. Particulièrement notables sont celles : (i) qui relient B et D à C (cf. 2 (e), introduisant une relation oblique par rapport au contraste A, C *vs* B, D, et (ii) qui relient F respectivement à B, C' et E (cf. 2 (d), rattachant ainsi F au reste de la pièce, dont, en termes d'unités de niveau II, F semblait se dissocier.

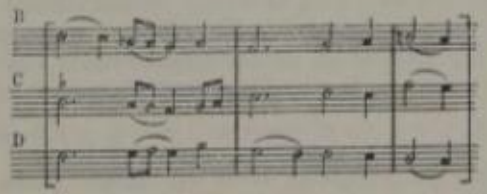


exemple 2 (b)

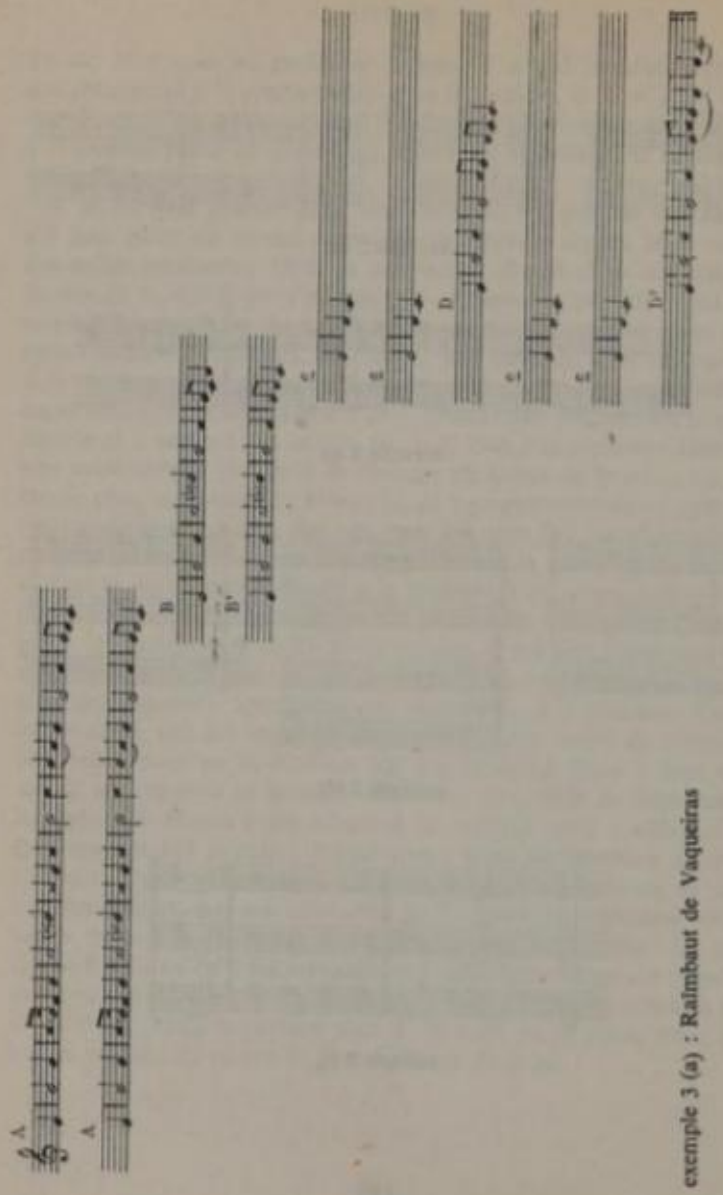


exemple 2 (c)

exemple 2 (d)



exemple 2 (e)



exemple 3 (a) : Raïmbaut de Vaqueiras

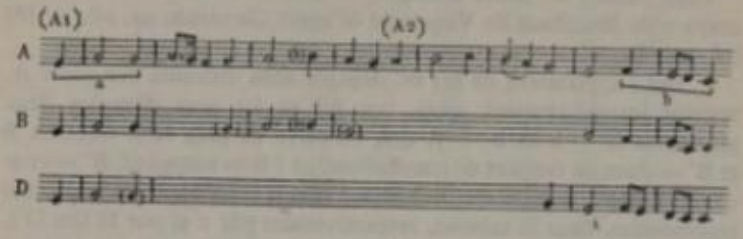
Voici encore un autre exemple, la célèbre *Estampida* « Kalenda maya » de Raïmbaut de Vaqueiras (d'après Gennrich, *op. cit.*, p. 16) (cf. ex. 3).

1. Par l'application de (a) est dégagée sans difficulté une unité A, répétée immédiatement; puis, par (a) et (c) sont dégagées deux séquences B + *x* et B + *y*, qui, en vertu de (d_4), sont réécrites B et B′ — dans un rapport de transformation : B = suspensif, B′ = conclusif; ensuite se pose un problème : faut-il considérer les séquences représentées, dans le tableau, respectivement par *c* et par D (ou D′), comme des unités distinctes de niveau I, ou au contraire, partant du principe que l'on essaie d'abord de dégager des unités les plus longues possibles, faut-il les grouper en une seule unité (*c* + *c* + D, puis *c* + *c* + D′) que l'on réécrirait C (C′ à sa seconde apparition)? En fait, il n'est pas possible de donner une réponse univoque à cette question, et on a certainement ici affaire à un cas d'ambiguïté inscrite dans la structure même. Sans doute, par sa longueur (critère (b)), *c* est assimilable à des unités de niveau inférieur, d'autant plus que *c* apparaît effectivement comme une T′ (= transformation rythmique) du « motif » final de A et de B′. D'un autre côté, *c* partage avec les unités de niveau I, A et B, le privilège d'être réitéré immédiatement après sa première apparition, ce qui, en un sens, le met sur le même pied que ces unités. Enfin, D commence et finit de la même manière que A et B, et nous allons voir que ces trois unités sont dans un rapport de transformation; fondre D avec *c* en une seule unité C lui ferait perdre ce caractère. C'est pourquoi je pense qu'on peut représenter une première segmentation de la pièce par la formule suivante, qui sauvegarde l'ambiguïté :

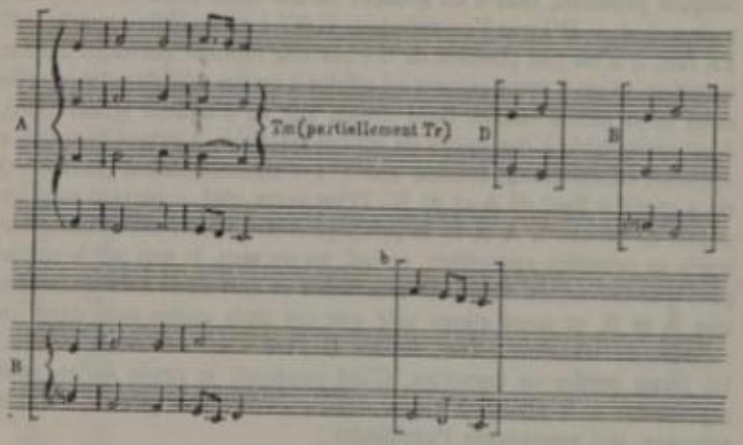
$$A + A + B + B' + c + c + D + c + c + D'$$

2. Nous avons négligé une autre ambiguïté. En durée absolue, A est deux fois plus long que B. Ce fait, joint à cet autre que B est la seule unité dégagée jusqu'à présent à ne pas se terminer sur le *do* (d'où son caractère suspensif), amène à penser que, en un sens, A est équivalent à (B + B′) — d'où une éventuelle division de A en $A_1 + A_2$.

Mais (cf. ex. 3 (b) un autre rapport de transformation, qu'on peut qualifier de réduction « par le milieu », lie A à B et à D. En se transformant en B puis en D, A se trouve, en deux étapes, réduit à ses « motifs » initial et final, *a* et *b*, dont l'autonomie se trouve par là



exemple 3 (b)[1]



exemple 3 (c)

1. Dans ce tableau, comme dans le suivant, certains segments sont reproduits deux fois — dont une entre parenthèses — dans une même rangée mais dans des colonnes différentes. Dans ce cas, les deux occurrences valent pour un seul élément, et signifient que cet élément pourrait également figurer dans deux unités, mais qu'on l'a — plus ou moins arbitrairement — assigné à l'une des deux.

même mise à nu. Enfin, des transformations (surtout mélodiques), d'une part, relient ces motifs *a* et *b* à d'autres éléments (notamment, *c* est une T^r de *b*), et, d'autre part, dessinent les contours de segments de niveaux intermédiaires (cf. ex. 3 (c).

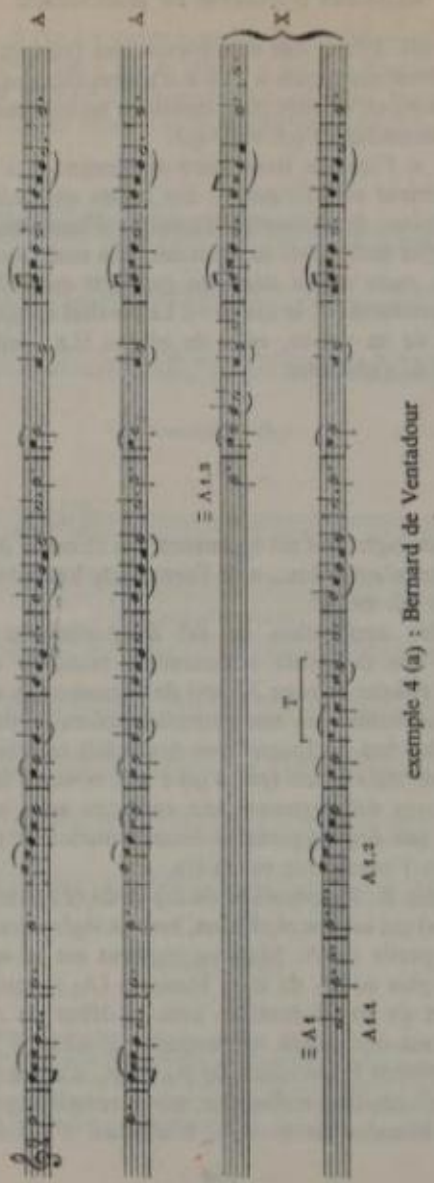
En résumé, si l'analyse livre assez nettement — à deux niveaux extrêmes, supérieur et inférieur — des unités qui satisfont aux critères de répétition, de non-empiétement et d'autonomie, elle révèle aussi de multiples ambiguïtés structurales, non seulement aux niveaux intermédiaires, mais même dans les rapports entre les unités des deux niveaux extrêmes (cf. le cas de *c*). Le résultat est que, si la notion d'unité garde de sa valeur, celle de niveau (i.e., celle de niveaux distincts) tend à s'oblitérer.

8

Un dernier exemple, qui est également une chanson de troubadour, la chanson « Be m'anperdut... » de Bernard de Ventadour (Gennrich, *op. cit.*, p. 13) (cf. ex. 4).

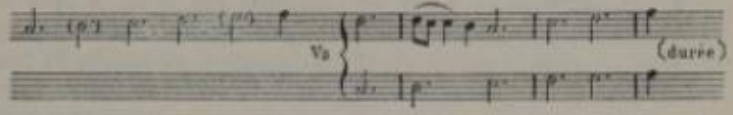
Une première application de (a) livre aisément la structure A + A + X. Les difficultés commencent toutefois dès que l'on essaie, soit de réduire le reste X, soit de segmenter A en unités plus petites. Dans ce dernier cas, une nouvelle application de la procédure à un niveau plus bas ne fournit que des unités très brèves, réduites à une, deux ou trois notes (ex. 4 (c) ; aux niveaux intermédiaires, on ne trouve que des segments aux contours assez mal délimités, liés seulement par des rapports de transformation et non d'identité simple, et dont l'autonomie est faible.

Quant au reste X, l'application de (a) et de (d) livre un long segment final ($A_{1\text{-}2}$) qui est une répétition, avec de légères transformations, d'une grande partie de A. Mais ce segment est lui-même précédé d'un segment plus court, de cinq blanches ($A_{1\text{-}1}$), qui est dans un double rapport de transformation avec le début de A (cf. 4 (b) : d'une part, il est équivalent, en longueur absolue, à tout le début (tout ce qui précède l'équivalent de $A_{1\text{-}2}$), et, d'autre part, il représente une transformation mélodique, par « remplissage diatonique » du motif de blanches *la-do-ré-fa*. L'absence d'autonomie de ces



exemple 4 (a) : Bernard de Ventadour

deux segments $A_{1.1}$ et $A_{1.2}$, ainsi que la grande longueur de $A_{1.2}$ par rapport à A, empêche de les considérer comme des unités constitutives d'un niveau intermédiaire. On peut les grouper en un segment A_1, qui, à certains points de vue, pourrait être mis sur le même plan que A — durée absolue, toute la fin ($A_{1.2}$) identique — mais qui, à d'autres points de vue, l'absence du motif initial notamment, ne semble équivaloir qu'à une fraction seulement de A.

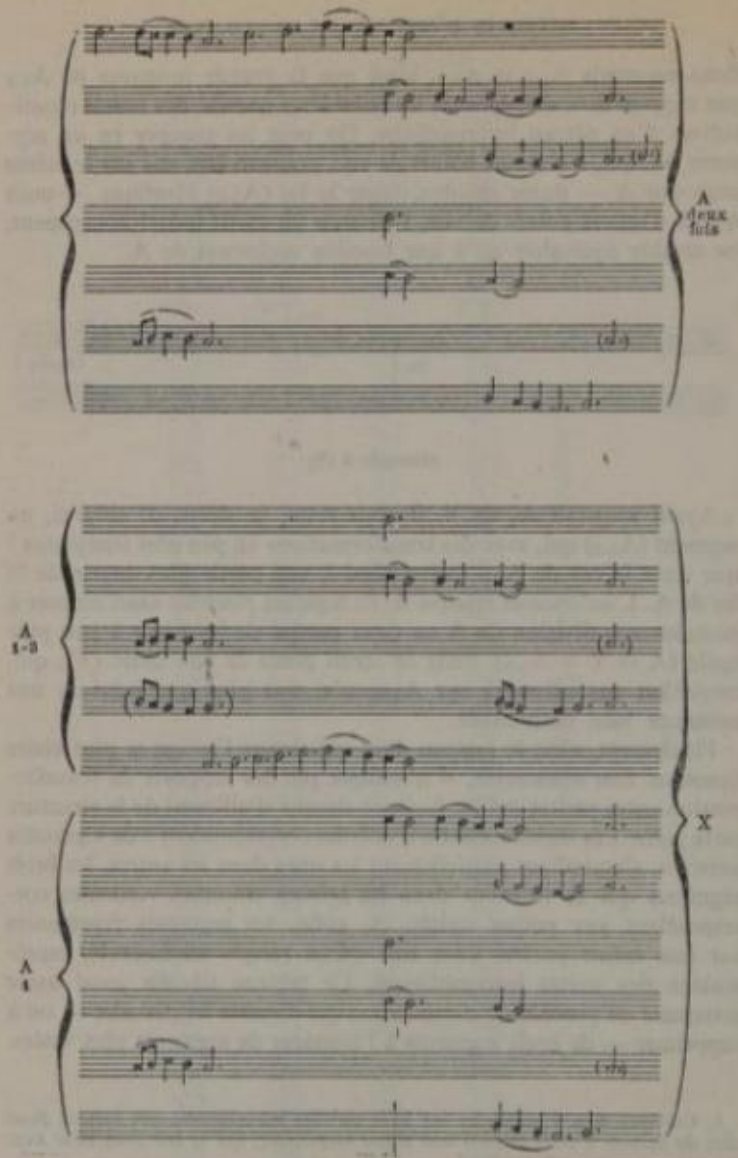


exemple 4 (b)

Ayant soustrait A_1 de X, il nous reste, au début de celui-ci, un segment ($A_{1.2}$) qui, avec des transformations un peu plus complexes [1] que dans le cas de $A_{1.2}$, correspond à une partie plus courte de la fin de A. L'autonomie relative de ce segment pourrait aussi amener à postuler une division de A en deux parties de longueur à peu près égale ($A = Y + A_{1.2}$), mais ce serait poser là une unité (Y), qui, empiétant partiellement sur $A_{1.2}$, n'a, pas plus que celui-ci, une existence bien déterminée.

Finalement, c'est le tableau 4 (c) qui donne l'image la plus claire (quoique non exhaustive, il n'indique pas les rapports de transformation entre petites unités, faciles à déceler d'ailleurs) de la structure de la pièce. Les segments entre accolades correspondent à de « grandes unités », s'emboîtant partiellement les unes dans les autres, les brefs segments qui se trouvent dans les mêmes colonnes verticales correspondent aux petites unités, et, enfin, les segments représentés sur une même portée, dans une même rangée horizontale, représentent des unités intermédiaires. Ce tableau dévoile aussi assez nettement un procédé de composition qui consiste à intercaler — ou à supprimer — de brefs segments à l'intérieur de segments plus vastes.

1. Celles-ci, avec l'insistance sur le *la* qu'elles introduisent, ont surtout pour effet de donner à cette section une allure suspensive, qui la fait contraster avec la section correspondante en A.



exemple 4 (c)

9. *Résumé et conclusion.*

Parti de la distinction entre modèle analytique et modèle synthétique, j'ai insisté dans cet article sur la nécessité de développer le point de vue analytique en musicologie, autrement dit, sur l'urgence qu'il y a à élaborer des procédures rigoureuses destinées à découvrir le code à partir des messages. En même temps, j'ai souligné les limitations de ce genre de démarche. J'ai esquissé principalement une procédure de segmentation, basée sur les critères de répétition et de transformation, et j'ai essayé de l'appliquer à quelques monodies médiévales.

Il est trop tôt pour tirer des conclusions d'une étude qui ne représente que le début d'une recherche. Bien des choses ici énoncées seront à reprendre et à élaborer : c'est le cas de la distinction entre éléments paramétriques et non paramétriques, ainsi que de la notion même de transformation. En particulier, il sera nécessaire d'inventer des procédures de découverte destinées à reconnaître, précisément, les rapports de transformation entre éléments. Ces rapports, sauf dans des cas très simples, ont ici été souvent considérés comme allant de soi.

Je voudrais cependant attirer l'attention sur deux des résultats de cette étude.

1. Il semble bien que, au moins dans certains cas (ceux où la segmentation en unités de niveaux distincts est aisée) (cf. le § suivant), une procédure de segmentation du type présenté ici peut avoir d'importantes conséquences pour l'analyse scalaire et modale. Elle peut servir d'alternative ou de contrôle aux analyses plus traditionnelles. Par manque de place, je n'ai guère insisté sur ce point, mais, par exemple, l'application, même rapide, de la procédure esquissée au § 5.1 aux mélodies analysées du point de vue modal par E. Costère [1], dévoile immédiatement la fausseté de ces analyses. D'autre part, on peut entrevoir une procédure de découverte applicable à la question des *pyens*, procédure qui, faite en termes de distribution des intervalles, compléterait et systématiserait l'apport de Braïloïu.

1. Cf. article « Mélodie », in *Encyclopédie Fasquelle*.

2. Précisément parce qu'elle essaie de définir rigoureusement les niveaux et les unités, la procédure suivie nous a amené — par des chemins différents de ceux suivis par André Souris — à mettre en question une conception purement taxinomique de la structure musicale. Même dans un cas aussi simple que celui de l'exemple 1 (cf. § 5), il est impossible de se représenter complètement la structure sous la forme d'une série d'emboîtements, les unités de niveau I se décomposant intégralement en unités discrètes de niveau II, celles-ci à leur tour en unités discrètes de niveau III, etc. La principale raison de cet état de choses tient évidemment au fait que la syntaxe musicale est une syntaxe d'équivalences : les diverses unités ont entre elles des rapports d'équivalence de toutes sortes, rapports qui peuvent unir, par exemple, des segments de longueur inégale — tel segment apparaîtra comme une expansion, ou comme une contraction, de tel autre — et aussi des segments empiétant les uns sur les autres. La conséquence de tout ceci est, comme on a pu le constater, qu'il est impossible de représenter la structure d'une pièce musicale par un schéma unique.

Janvier 1965.

5. Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale *

Dans ses études de poétique, Roman Jakobson a clairement montré que le principe constitutif du langage poétique réside dans l'utilisation de rapports d'équivalence pour construire la chaîne syntagmatique. En passant, il a signalé que « c'est seulement sur ce point qu'est donnée, en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, une expérience du temps de la chaîne parlée qui est comparable à celle du temps musical » (1963, p. 221) [1].

Ce n'est pas un hasard si c'est un grand linguiste qui vient nous rappeler que la syntaxe musicale repose sur des rapports d'équivalence — autrement dit, sur la répétition, au sens le plus général de ce terme. L'ubiquité de la répétition en musique est telle que musiciens et musicologues, quand ils réfléchissent sur la nature de leur art, en viennent assez facilement à l'oublier, pour mettre l'accent sur des phénomènes de caractère plus dérivé. Mais cet oubli a eu des conséquences regrettables, qui ont retardé l'élaboration d'une théorie sérieuse de la syntaxe musicale. Voici un ou deux exemples des distorsions qu'il peut entraîner.

Selon E. E. Lowinsky (1962, p. 66), « repetition and symmetry may or may not occur in modal music, but they are part and parcel

* *To Honor Roman Jakobson*, Mouton, La Haye (1967), 1693-1703.

1. Je tiens à remercier ici André Souris, sans qui cet article n'aurait pu être écrit. En effet, non seulement nous avons eu ensemble d'innombrables discussions sur la musique, mais c'est lui-même qui, par sa réalisation magistrale des *Fêtes d'Hébé* de Rameau, m'a fourni les exemples qui constituent le matériau de la plus grande partie de cet exposé. En fait, les analyses de Rameau données ci-dessous se trouvent déjà, au moins implicitement, dans un exposé que fit André Souris, sur le problème des ornements, à l'Institut de Sociologie de la Musique de l'Université de Bruxelles, au printemps de 1966.

of tonality ». Il est clair que, prise au pied de la lettre, cette façon de présenter les choses est dangereuse, et à première vue, on ne voit pas comment la concilier avec une autre formule du même auteur : « modality stands for an essentially stable, tonality for an essentially dynamic, view of the world » (*ibid.*, p. 61). L'imprécision de ces formules, dues pourtant à un des maîtres de la musicologie actuelle, montre à quel point celle-ci manque encore d'une théorie et d'une terminologie rigoureuses. Il est clair, de toute façon, que c'est seulement un certain type de répétition qui caractérise le système tonal par opposition à la musique modale. Si on veut prolonger le travail de Lowinsky, il faudra s'attacher à cerner de plus près les traits propres aux types de répétitions exigés par la tonalité, et qui ne se retrouvent pas dans d'autres formes de musiques, modales ou, au contraire, atonales.

On sait que ce sont précisément les promoteurs de la musique atonale, les musiciens sériels, qui, à une certaine époque du moins (vers les années 50), ont prétendu bannir de leur musique toute forme de répétition, et instaurer une « temporalité musicale irréversible » (cf. Boulez, 1966). Il y aurait beaucoup à dire sur cette prétention, irréalisable en pratique, et sur les justifications théoriques que les musiciens sériels ont cru lui apporter. En général, on a voulu voir dans le principe de non-répétition l'aboutissement de celui de variation perpétuelle, cher à Schoenberg. Mais s'il est vrai (cf. Froidebise et Souris, 1958) que la variation est l'âme de toute musique, il n'en est pas moins vrai que qui dit variation dit répétition : il ne peut y avoir variation sur un plan donné, quel qu'il soit, que s'il y a en même temps répétition sur un autre plan. Quant au lien prétendu entre la non-répétition et la complexité, il n'est pas du tout évident. J'ai essayé autrefois (1959) de montrer que, quand la musique sérielle (par exemple chez un Stockhausen) tend vers cet idéal de non-répétition, elle se révèle, à la perception, d'une grande monotonie.

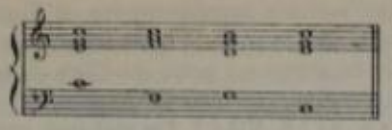
En vérité, il ne serait pas difficile de montrer que, dans toute musique sérielle audible, des principes de répétition sont à l'œuvre. Simplement, la hiérarchie des rapports d'équivalence n'y est pas la même que dans d'autres formes de musique. La musique tonale met au premier plan les répétitions (et les contrastes) de formules harmoniques cadentielles et de figures mélodico-rythmiques. Dans

la musique sérielle, au contraire, les rapports d'équivalence de base sont plutôt fournis par les rapports de timbre, de registre, de tempo, la densité relative du matériau sonore, voire les alternances du son et du silence. En fait, pour peu qu'on ne prenne pas les considérations théoriques et les analyses dues aux musiciens sériels pour un reflet exact de la structure de leurs œuvres — ce qui est en général loin d'être le cas — l'étude des œuvres de Webern ou de Boulez pourrait offrir un riche matériau à un premier essai d'étude de la syntaxe musicale, considérée comme une syntaxe d'équivalences, matériau d'autant plus intéressant que les problèmes qu'il pose sont d'un tout autre ordre que ceux auxquels nous a habitués la musicologie traditionnelle.

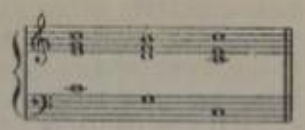
Ce n'est pas ce genre d'étude, cependant, que je compte aborder ici. Je voudrais plutôt montrer comment certains problèmes plus ou moins traditionnels, et relatifs au système tonal classique, doivent, pour être compris, être envisagés sous l'angle du rôle qu'y jouent certains types de répétitions — les répétitions dont il s'agit ici consistant essentiellement en répétitions de certaines formules, motifs ou « phrases », de caractère rythmico-mélodique.

Dans son livre, *la Perception de la musique* (1958), Robert Francès s'est posé la question « de savoir si l'audition, même répétée, de la mélodie tonale non harmonisée comporte assez de régularité quant à la quantité d'information émise... et, surtout, dans la répartition de l'information entre les sept degrés, pour assurer la constitution des habitudes fondamentales propres à l'acculturation tonale : prédominance des 1er et 5e degrés, polarité alternative de ces degrés, caractère subordonné des autres... » (p. 110). Après s'être livré au compte des accords ou des notes dans un certain nombre de pièces harmonisées, d'une part, et de chansons monodiques, d'autre part, il a abouti à la conclusion que la musique « harmonique » est plus propice à l'apprentissage de la tonalité que la musique monodique. En effet, dans les pièces harmonisées, les accords du 1er ou du 5e degré ont une fréquence très élevée, tandis que, « dans les chansons [monodiques, N.R.], la répartition des notes entre les sept degrés ne donne aucun privilège à la tonique ou à la dominante (degrés I et V). Les degrés III et II ont des fréquences comparables, en moyenne, à l'un et à l'autre respectivement » (p. 112).

Il n'entre pas ici dans mon propos de discuter les insuffisances de la théorie de l'apprentissage sous-jacente à la recherche de Francès. Signalons seulement qu'il y a toutes les raisons de croire que les critiques faites par Chomsky et ses collaborateurs (Chomsky, 1959) à certaines théories empiristes de l'apprentissage du langage sont également valables quand il s'agit de l'apprentissage des systèmes musicaux. Mais il faut noter ce qu'il y a d'incorrect dans l'idée que le système tonal se caractériserait essentiellement par la prédominance des accords des degrés I (tonique) et V (dominante). Gevaert (1907, en particulier p. 58 s.) a lumineusement montré qu'une tonalité donnée ne se définit pas simplement par le rapport du 1er au 5^{e} degré, mais par un schéma plus complexe, qui implique nécessairement le 4^{e} degré (sous-dominante). En effet, par exemple, l'enchaînement des accords, à intervalle de quinte, de *do* et de *sol*, ne permet pas encore de déterminer si l'on est en *do* (avec *do* tonique et *sol* dominante), ou au contraire en *sol* (avec *sol* tonique et *do* sous-dominante), et seule l'introduction, soit de l'accord de *fa* (une quinte « à gauche ») soit de l'accord de *ré* (une quinte « à droite ») permet de supprimer l'ambiguïté. Si une œuvre tonale bâtie seulement sur deux accords parfaits à intervalle de quinte est inconcevable, il existe en revanche de nombreux exemples d'œuvres, ou de longs fragments (par exemple, le début du *Rheingold* de Wagner), qui recourent uniquement aux trois accords fondamentaux de tonique, de dominante et de sous-dominante. En effet, « à eux trois, ces accords comprennent les sept sons de la série diatonique, en sorte qu'ils suffisent pour assigner une fonction harmonique à chacun des degrés de l'échelle majeure » (Gevaert, 1907, p. 61). Ce qui fait le privilège, non pas simplement de l'accord (parfait) du 5^{e} degré, mais de la *septième de dominante* (sol-si-ré-fa), c'est le fait que cet accord plus complexe « embrasse les deux bouts opposés de la série diatonique (IV-VII) », ce qui « a pour résultat de concentrer dans les deux derniers accords de la cadence parfaite (Dominante, Tonique) tous les éléments indispensables du système majeur » (*ibid.*, p. 71). Ainsi, les deux formules suivantes (ex. 1 (a) et 1 (b)) sont équivalentes, en ce sens que l'une ou l'autre suffit à définir une tonalité :



exemple 1 (a)

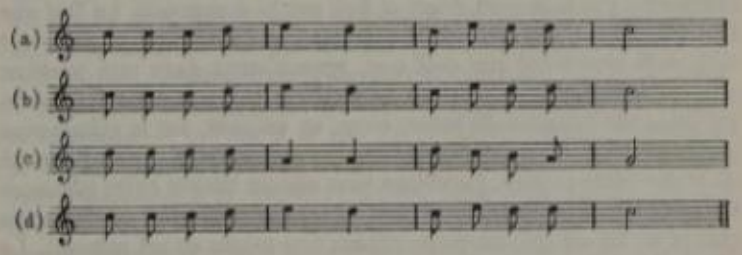


exemple 1 (b)

et on peut dire que toute œuvre tonale se ramène, en fin de compte, à une élaboration de l'une et/ou de l'autre de ces formules, répétée, transposée, développée, ou « auto-enchâssée » (*self-embedded*) de multiples façons.

On voit tout de suite ce qu'il y a d'absurde dans les comptes de fréquences auxquels se livre Francès, puisqu'il ne fait même pas de différence entre le simple accord parfait du 5^{e} degré et l'accord de septième de dominante. Mais ce n'est pas là le point sur lequel je voudrais insister ici.

Ce qui m'intéresse, c'est la question de savoir si les monodies analysées par Francès ne contiennent pas un autre type d'information, qui contribuerait à dessiner une structure tonale, en dehors de toute référence simple à la fréquence des divers degrés. Considérons, par exemple, une des monodies retenues par Francès, *Au Clair de la Lune* (exemple 2).



exemple 2

Francès dresse deux tableaux. Dans le premier (p. 114) sont représentées la « fréquence et la quantité d'information des degrés » : pour *Au Clair de la Lune*, on a les répartitions suivantes : degré I, 19 notes, II : 17, III : 6, IV : 0, V : 1, VI : 3, VII : 1. Quant au second

tableau (p. 119), il introduit une variable supplémentaire, et tient compte de la « durée des différents degrés et de la quantité d'information contenue dans les unités de temps » : pour *Au Clair de la Lune*, le nombre total d'unités de durée se répartit comme suit : I : 25, II : 20, III : 9, IV : 0, V : 4, VI : 5, VII : 1. On voit que, que l'on tienne ou non compte des durées, le degré II est presque aussi fréquent que I, V l'est beaucoup moins que III, et IV (la sous-dominante) a même une fréquence 0. Les degrés principaux de l'échelle tonale ne semblent donc avoir aucun privilège.

Le vice de la démarche de Francès est de ne tenir aucun compte du type d'information contenu dans les structures de répétition qui caractérisent les monodies étudiées. *Au Clair de la Lune*, en effet, se divise sans ambiguïté en quatre sections, *a*, *b*, *c*, *d*, dont la première, la seconde et la quatrième sont identiques, tandis que la troisième leur est équivalente rythmiquement, et en est donc une variante mélodique. De plus, chaque section se laisse diviser en deux sous-sections de longueur égale, dont la seconde est chaque fois également une variante mélodique de la première. Cela étant, on peut considérer que la structure de répétitions impose une certaine hiérarchie entre les différents degrés, indépendamment de leur fréquence. Si on admet que la position au début, et, plus encore, à la fin d'une section, présente un caractère privilégié, on s'aperçoit que les sections *a*, *b*, *d*, commencent et finissent toutes par la tonique, tandis que la section *c* commence par le second degré et finit sur la dominante. Le fait que la dominante n'apparaît qu'une seule fois dans toute la pièce est largement compensé par ceci que, apparaissant dans une position qui est équivalente à celle où apparaît la tonique dans les autres sections, elle est mise du même coup, en un sens, sur le même plan que la tonique, et en relation de tension avec celle-ci. Après l'énoncé de la première section, l'auditeur peut encore hésiter entre plusieurs tonalités : théoriquement, on peut être, non seulement en do, mais encore en fa, en sol, ou en la mineur (ou même en mi mineur). Le simple fait de la succession des deux sous-sections, cependant, crée déjà une certaine structure, un rapport de tension/détente entre le ré et le do, finales de chacune des deux sous-sections. La répétition en *b* vient accentuer cette relation, sans lever l'ambiguïté théorique. Mais, en *c*, l'apparition du sol, à la même place que le do précédemment, vient décidément lever l'ambiguïté et attribuer au do et au sol

leurs fonctions de tonique et de dominante, ce que confirme le retour à la tonique en *d*. Quant à l'absence de la sous-dominante, elle se trouve nettement compensée par le rôle du 2e degré (au début de *c* notamment), 2e degré dont les théoriciens (cf. Gevaert) ont montré les affinités avec la sous-dominante.

Je voudrais passer maintenant à un problème quelque peu plus compliqué. On sait que, pour décrire la musique tonale dans sa période classique, il est nécessaire de poser deux niveaux abstraits de représentation différents, dont l'entrelacement donne les œuvres concrètes, mais dont les fonctions sont nettement distinctes. Ce sont, d'une part, le niveau de la *basse fondamentale*, représentable par une suite d'accords simples, définissant les fonctions tonales, et, d'autre part, le niveau des *ornements*, au sens le plus large du terme (notes de passage, appoggiatures, dissonances de toutes sortes, etc.), ornements qui introduisent la variété indispensable sur le fond immuable des fonctions tonales.

La séparation des éléments qui relèvent de l'un et de l'autre niveaux n'est pas toujours facile, et représente un problème considérable, et pour l'édition moderne, et pour l'interprétation, de la musique des XVIIe et XVIIIe siècles. En effet, d'une part, une partie seulement des ornements est représentée dans la notation, sous une forme abrégée qui exige le plus souvent une interprétation sujette à diverses latitudes, et, d'autre part, des éléments qui relèvent en fait du niveau des ornements se trouvent mis par la notation sur le même plan que ceux qui relèvent du niveau de la basse fondamentale.

Je voudrais montrer, sur quelques exemples empruntés à l'œuvre de Rameau — qui est à la fois un des plus grands compositeurs, et le plus grand théoricien, du XVIIIe siècle — quel rôle des considérations relatives à la répétition doivent jouer, à la fois pour justifier la présence de certains ornements qui, à première vue, présentent un caractère extrêmement « déviant », et, d'autre part, pour déterminer à quel niveau appartiennent des éléments qui, isolés de leur contexte, ont un caractère ambigu du point de vue de la distinction des deux niveaux : à première vue, il est difficile dans beaucoup de cas de savoir si telle succession de sons, ou telle superposition consonante, doit être mise au compte des ornements ou au contraire de la basse fondamentale.

Pour poser le problème, et pour bien montrer ce qu'on entend, d'une part, par la notion de basse fondamentale, et, d'autre part, par celle des ornements (les « notes de goût » ou « d'agrément »), il convient de citer d'abord un passage du *Code de musique pratique* de Rameau (1760, p. 151) :

> L'harmonie [la basse fondamentale, N.R.] ne porte généralement que sur chaque *temps* de la mesure; et de toutes les brèves qu'on peut insérer d'un temps à l'autre en marche diatonique, il n'y a généralement d'harmoniques que celles qui sont à la tierce les unes des autres, excepté qu'elles ne forment 6/5 d'une sous-dominante, 4/3 d'une sous-dominante, ou 8/7 d'une dominante... [1]
> Rien ne constate mieux la vérité de la basse fondamentale que le besoin qu'on a de son secours pour juger des notes harmoniques parmi plusieurs autres qui s'y trouvent enlacées par le seul goût du chant [les ornements, N.R.]...
> Le dièse, celui-là même qui donne le sentiment de note sensible, ajoute souvent un grand agrément à la mélodie. [Ici, Rameau commente l'exemple (3), N.R.] Les quatre premiers dièses [marqués d'une croix] sont de pur goût. Les faux intervalles qu'ils amènent avec la basse, n'étant donnés que par des brèves, ajouteront toujours quelque agrément à la mélodie, sans que l'harmonie en souffre. Quant aux dièses suivants (fa dièse et sol dièse), ce sont les accidents du Ton mineur régnant [autrement dit, ils font partie de l'harmonie fondamentale, N.R.].

exemple 3

1. A vrai dire, même ces exceptions ne doivent pas être rattachées à la basse fondamentale, comme l'indiquent bien les restrictions auxquelles sont soumises les occurrences de ces accords; ceux-ci, comme les autres accords dissonants, doivent être « préparés » et « résolus » syntagmatiquement. En un sens, on pourrait dire que n'appartiennent vraiment à la basse fondamentale que les accords dont les possibilités de combinaison sont totalement libres, c'est-à-dire, pratiquement, les trois accords parfaits fondamentaux du majeur (I, V, IV), plus ceux du relatif mineur correspondant (VI, II, III).

Dans cet exemple, à en juger par le commentaire de Rameau, la situation semble assez simple, et Rameau fait lui-même clairement la distinction entre les deux niveaux. On notera tout de suite la justification *rythmique* qu'il donne de la présence des notes d'agrément en dissonance avec la basse (« l'harmonie ne porte généralement que sur chaque *temps* de la mesure ») : immédiatement, la structure harmonique se trouve liée à la répétition — à cette forme élémentaire de répétition qui tient au retour régulier des mesures et des temps.

Il faut cependant aller plus loin, et se demander s'il n'existe pas une justification plus puissante à la présence d'une succession de dissonances qui, dans notre exemple, semble assez audacieuse. Il ne s'agit pas, en effet, simplement des « brèves qu'on peut insérer d'un ton à l'autre en marche diatonique », mais d'intervalles chromatiques, créant avec la basse une des dissonances les plus violentes qui soient, l'octave augmentée (la bécarre/la dièse, sol bécarre/sol dièse, etc.). D'un autre côté, on peut aussi se demander si le rapport des deux niveaux distingués — basse fondamentale et ornements — est un rapport simple : il existe peut-être toutes sortes d'ambiguïtés qui rendent ce rapport plus complexe et plus difficile à décrire qu'on ne le croirait d'abord.

La succession du dièse, donnant « le sentiment de note sensible », et du son qui le suit immédiatement, dessine une figure rythmique — noire, sur un « levé », puis blanche pointée — qui est l'objet de plusieurs répétitions, par imitation entre les deux voix supérieures. Or, la première fois que cette figure apparaît au soprano (la dièse-si), elle est donnée comme une répétition immédiate d'une figure de l'alto (mi-fa), figure dont aucun des termes n'est en dissonance avec la basse : *mi* est la dominante du *la* de la basse, et donc aussi consonant que possible, et *fa* introduit le second renversement (sur *la* à la basse) de l'accord de *fa* (6e degré de *la*); les deux sons en question s'intègrent donc parfaitement à la basse fondamentale, sans la moindre équivoque. Ceci donne à penser que, si la succession des figures à première note dissonante est possible, c'est qu'elle se présente comme une série de répétitions d'une figure purement consonante, celle-ci ayant en quelque sorte accroché solidement, au départ, l'ensemble du mouvement dans la tonalité de *la*.

On peut aller plus loin, toutefois, et se demander si, une fois installé dans le mouvement fluctuant introduit par la succession des

dièses dissonants, l'auditeur ne se livre pas d'une certaine manière à une réinterprétation rétrospective — toujours due à la puissance de la répétition — qui amène à considérer le *mi*, point de départ de tout le mouvement, comme étant lui-même une sorte de dissonance, puisque les répétitions le rendent équivalent à une série de sons dissonants. On aurait donc un double mouvement : d'abord, une série de dissonances sont rendues possibles dans la mesure où les répétitions les rendent équivalentes à une consonance posée initialement, et, ensuite, rétroactivement, cette même consonance se voit réinterprétée comme une sorte de note étrangère à la basse fondamentale — parce qu'elle est équivalente à une série de dissonances qui ne peuvent, de toute façon, s'interpréter qu'en terme de « notes de goût ».

Un phénomène du même type, mais où le mouvement est en quelque sorte inversé, se produit à la fin de notre exemple, dans le cas du fa dièse et du sol dièse, que Rameau, comme on l'a vu, tient simplement pour les « accidents [normaux] du Ton mineur régnant ». En réalité, au moment où il est émis, le fa dièse ne peut apparaître que comme strictement équivalent aux dièses précédents : c'est une dissonance, participant au même mouvement de répétitions, et qui a exactement le même rapport avec la basse. Ensuite, le sol dièse apparaît comme une surprise : il est à un intervalle de seconde majeure ascendante, alors que l'ensemble des figures répétées ferait attendre un intervalle de seconde mineure, et donc le sol bécarre. Le sol dièse rompt donc la série des répétitions, et réintroduit la domination de la basse fondamentale. C'est alors seulement, une fois que le sol dièse, intégré à l'accord de septième de dominante, a été émis, que le fa dièse précédent peut être, rétrospectivement, réinterprété comme un accident ordinaire du ton de la mineur.

Ce sont peut-être des phénomènes de réinterprétation de ce genre, extrêmement fréquents dans la musique tonale, et toujours liés à la répétition, qui aident à comprendre le lien qui existe entre les deux remarques, présentées indépendamment l'une de l'autre, de Lowinsky (cf. ci-dessus, p. 135-136), sur le caractère foncièrement dynamique du système tonal, et sur le rôle essentiel qu'y joue un certain type de répétition.

On pourrait donner une multitude d'autres exemples, où ce sont des faits de répétition rythmico-mélodique qui rendent possibles

les audaces harmoniques. En voici un, particulièrement simple, que nous empruntons à l'opéra-ballet *les Fêtes d'Hébé* de Rameau; il s'agit de la première section du Deuxième Tambourin (Première Entrée) (exemple 4).

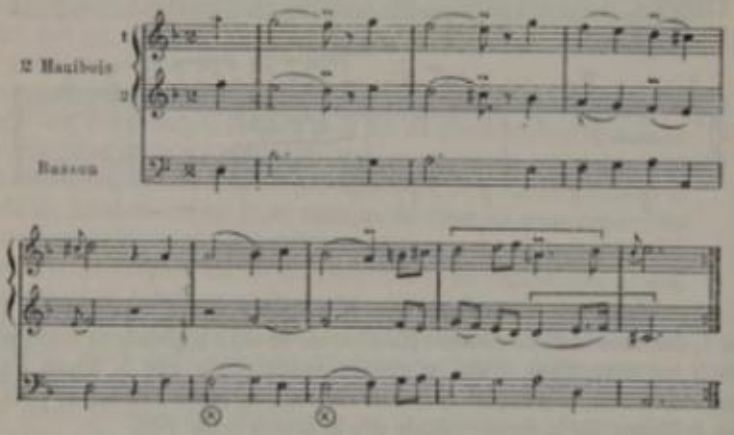
exemple 4

Il est clair dans cet exemple que, si la superposition, aux mesures 3 et 7, de l'accord de dominante (fa dièse-do-ré-la) à la pédale de tonique (sol) est acceptable, c'est en grande partie parce que la figure du basson est une répétition rythmico-mélodique, particulièrement mise en évidence, de la figure initiale des hautbois (mes. 1-2).

Voici maintenant un exemple plus compliqué. Il est également emprunté aux *Fêtes d'Hébé*. Il s'agit du Deuxième Rigaudon (fin de la Deuxième Entrée), dont nous donnons la première section (exemple 5).

Notons tout d'abord, dans les deux dernières mesures, un phénomène tout à fait analogue à ceux discutés à propos de l'exemple 3. Les deux derniers temps de la mesure 7 présentent des dissonances très audacieuses (ré-do dièse entre l'alto et le soprano, et ensuite ré-mi entre la basse et l'alto), qui ne se justifient pas immédiatement dans les termes habituels des traités d'harmonie. Le ré du troisième temps devrait normalement descendre au do dièse, alors qu'il est donné en même temps que celui-ci, et en dessous de lui; quant au mi du quatrième temps, il est attaqué par en bas, sans aucune pré-

paration. Tout se passe, si on considère les choses d'un point de vue purement harmonique, comme si un décalage général était venu brouiller tous les rapports. En fait, tout s'éclaire si on se rend compte que la figure dessinée par le second hautbois n'est rien d'autre qu'une répétition, légèrement variée rythmiquement, et à l'octave inférieure, de la figure du premier hautbois au début de la mesure. Nul doute que c'est seulement la force de cette répétition qui « fait passer » les dissonances, et garde au tout sa cohérence tonale.

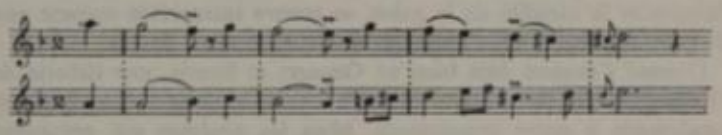


exemple 5

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans cet exemple, c'est la question du statut qu'il faut accorder, du point de vue de la distinction des deux niveaux, aux deux accords marqués d'une croix, au début de la seconde phrase. Le premier de ces accords est tout à fait consonant : c'est l'accord de fa, relatif majeur du ton régnant de ré mineur. Quant au second, il s'agit de l'accord de quinte diminuée du second degré; en principe, il s'agit là d'un accord instable, qui n'a pas vraiment le statut d'un accord figurant dans la basse fondamentale, et dont l'occurrence est toujours soumise à certaines restrictions. Or, ces deux accords sont pris dans deux figures succes-

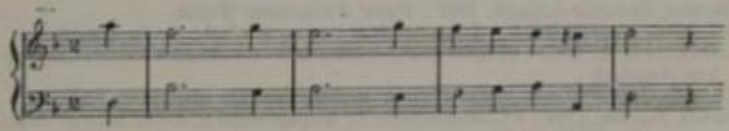
sives qui sont des répétitions rythmiques l'une de l'autre : ils semblent donc avoir, d'une certaine manière, le même statut, alors que la théorie harmonique les distingue nettement. A quel niveau les attribuer? Notons d'autre part que le premier accord se présente dans une situation bizarre : il est en effet en général exclu qu'un même accord consonant puisse se présenter successivement, comme c'est le cas ici, d'abord sur un levé (en syncope) — cf. le dernier temps de la mesure 4 — et ensuite sur le premier temps de la mesure suivante. Si on considère cette succession indépendamment de son contexte, elle crée un effet de creux que l'on voudra, en principe, rejeter.

La solution, et la représentation exacte de la structure, apparaîtront si on reconnaît que la seconde phrase est la répétition variée de la première (exemple 6) :



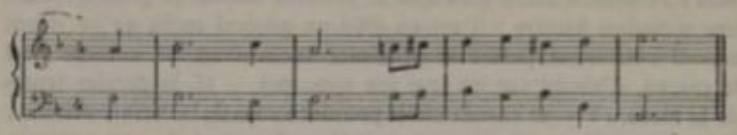
exemple 6

Or, dans la première phrase, il est clair que les accords correspondant à ceux qui nous intéressent — ceux qui tombent sur le premier temps des mesures 1 et 2 — doivent être interprétés comme relevant du niveau des ornements; il s'agit d'accords instables — second renversement de l'accord de quinte diminuée du second degré (le même que celui de la mesure 6) et sixte et quarte de l'accord de tonique, respectivement — qui ne peuvent figurer qu'à titre de transition. Il s'agit donc d'appoggiatures longues, qui sont chaque fois résolues sur le troisième temps. La basse fondamentale abstraite doit donc être représentée comme suit, pour la première phrase (exemple 7) :



exemple 7

La seconde phrase étant une répétition rythmique de la première, cela nous suggère — compte tenu des bizzareries signalées plus haut — de considérer que sa basse fondamentale est la suivante (exemple 8) :



exemple 8

Nous arrivons donc ainsi à cette conséquence — en apparence seulement paradoxale — qu'une occurrence donnée d'un accord parfaitement consonant, qui est de plus un des accords fondamentaux définissant la tonalité de la pièce, se trouve interprétée comme une dissonance, une double appoggiature sur l'accord de sol.

Comme l'avaient déjà bien vu Gevaert et Souris, une théorie de l'harmonie qui fait abstraction des considérations rythmiques est condamnée à rester impuissante. Mais les analyses qui précèdent nous imposent d'aller plus loin : une théorie de l'harmonie ne peut se justifier que comme une partie intégrante d'une syntaxe musicale, dont le seul objet, en définitive, est l'étude des rapports d'équivalence donnés dans la syntagmatique.

RÉFÉRENCES

Boulez, Pierre, 1966 : *Relevés d'apprenti* (Paris).
Chomsky, Noam, 1959 : c.r. de Skinner, « Verbal Behavior », *Language*, 35. 26-58.
Francès, Robert, 1958 : *La Perception de la musique* (Paris).
Froidebise, Pierre, et André Souris, 1958 : article « Variation », *Encyclopédie de la Musique* (Paris, Fasquelle).
Gevaert, François-Auguste, 1907 : *Traité d'Harmonie* (Paris).
Jakobson, Roman, 1963 : *Essais de Linguistique générale*, tr. fr. (Paris).
Lowinsky, E. E., 1962 : *Tonality and Atonality in XVIth Century Music* (Berkeley-Los Angeles).
Rameau, Jean-Philippe, 1760 : *Code de musique pratique* (Paris).
Ruwet, Nicolas, 1959 : « Contradictions du langage sériel », *Revue belge de Musicologie*, 13. 83-97 (= ici-même, chap. 1).
Souris, André, 1964 : réalisation des *Fêtes d'Hébé* de J.-Ph. Rameau (inédit).

2. Poétique

6. L'analyse structurale de la poésie *

La linguistique structurale américaine, après une longue période d'indifférence, semble maintenant se tourner de plus en plus vers l'étude du langage poétique. Il faut sans doute attribuer ce changement d'attitude à l'influence simultanée de deux facteurs : d'une part, le développement des études d'analyse du discours [1], d'autre part, l'action exercée aux États-Unis par des chercheurs, pour la plupart d'origine européenne, dont l'inspiration remonte, en dernière analyse, aux travaux des Formalistes russes, et parmi lesquels il faut citer, en tout premier lieu, Roman Jakobson [2]. Une première manifestation notable de ce nouvel intérêt pour le langage poétique avait été, en 1960, la publication de l'ouvrage collectif *Style in Language* [3]. Une autre en est maintenant la parution du bref ouvrage de S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* [4], qui, notamment, représente un premier essai d'appliquer à la poésie la théorie des transformations linguistiques, dont l'initiateur est Noam Chomsky [5].

Levin part de deux caractères que l'on s'accorde généralement à

* *Linguistics* 2 (1963), p. 38-59.

1. Cf. notamment, de Z. S. Harris, « Discourse analysis », *Language*, 28 (1952), p. 1-30 et *Discourse Analysis Reprints*, La Haye, Mouton, 1963.

2. Cf. R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963), chap. XI, « Linguistique et poétique », ainsi que *The Grammar of Poetry and the Poetry of Grammar*, La Haye, Mouton, 1972. A côté des travaux de R. Jakobson, il faut aussi citer ceux de T. A. Sebeok sur la littérature orale des Tchérémisses (v. bibliographie in *Style in Language*), ceux de John Lotz, et de Robert Austerlitz (*Ob-Ugric Metrics*, Folklore Fellows Communications, vol. 70, nº 174, Helsinki, 1958). Sur le Formalisme russe, voir V. Erlich, *Russian Formalism* (Mouton, La Haye, 1955).

3. T. A. Sebeok, éd. (New York, 1960).

4. Samuel R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (= *Janua Linguarum*, Nr XXIII) (Mouton, La Haye, 1962), 64 p.

5. Cf. notamment Chomsky, *Syntactic Structures*, La Haye, 1957. (Tr. fr., 1969.)

reconnaître à la poésie : d'une part, un poème se distingue des productions du langage ordinaire par une particulière unité de structure, consistant en une fusion plus intime de la forme et du contenu; d'autre part, comme l'a observé Valéry, alors que le langage ordinaire tend à s'évanouir, aussitôt qu'il est compris, pour faire place aux idées, impressions, actes, etc., qu'il évoque, la poésie tend, dans sa forme même, à persister dans notre esprit; le poème est une chose qui dure, il est par excellence mémorisable.

Il s'agirait donc de rechercher, en utilisant les méthodes de la linguistique structurale, s'il est possible de dégager certaines structures, propres au langage poétique, qui rendraient compte de ce double caractère.

Une question préliminaire se pose : les techniques conçues en vue de l'analyse du langage ordinaire sont-elles également valables pour l'analyse de la poésie? La poésie est langage; mais, ce langage produisant des effets que le langage ordinaire ne produit pas, il s'ensuit qu'il faudra construire une grammaire de la poésie qui sera différente de celle du langage ordinaire. A ce point, il est nécessaire de définir ce que l'on entend par une grammaire. Suivant Chomsky, Levin définit une grammaire comme consistant en un nombre fini de classes d'éléments linguistiques et en un nombre fini de règles d'emploi de ces éléments, classes et règles qui doivent permettre d'engendrer toutes les phrases qui sont grammaticales dans une langue donnée, et aucune des phrases qui n'y sont pas grammaticales. Il est de plus exigé d'une grammaire qu'elle ait un certain degré de simplicité, et qu'elle rende compte de certaines réactions intuitives des usagers de la langue à l'égard des phrases et des relations entre celles-ci. Chomsky a montré que ces exigences ont le plus de chances d'être remplies si on utilise une théorie qui distingue différents NIVEAUX linguistiques abstraits : niveaux phonologique, morphématique, syntagmatique, et transformationnel. Quoique Levin n'utilise dans ce travail la grammaire des transformations que pour des analyses de détail, notons en passant le rôle important que le niveau des transformations pourrait jouer dans l'étude de certains traits particuliers du langage poétique — l'emploi intensif de l'inversion, par exemple — traits qui ne sont pas considérés ici : on en rendrait mieux compte en termes de transformations spéciales à la poésie.

Le but de Levin n'est pas de construire une grammaire qui engendrerait mécaniquement tous les poèmes existants ou possibles dans une langue donnée, mais notamment de suggérer que, si l'on veut, à partir des grammaires existantes, rendre compte du langage poétique, il est nécessaire d'introduire certaines extensions de l'analyse. Ces extensions devront se faire notamment dans deux directions : 1) il faudra modifier les règles de manière à rendre compte, *a*) de certaines libertés, *b*) de certains types de restrictions supplémentaires; 2) il faudra rendre compte de relations linguistiques (dans la chaîne) *dont le domaine est plus vaste que la phrase*. On sait en effet qu'en général l'analyse linguistique se cantonne pratiquement aux relations qui unissent des éléments à l'intérieur d'une phrase; dans sa théorie des transformations, Chomsky s'intéresse à des relations qui lient différentes phrases entre elles — *kernels* et *transforms* — mais ces relations se situent au niveau du code, non du message. Ici, il s'agirait de relations qui se situent au niveau du message effectif lui-même.

Une fois posée l'exigence de ces extensions, on peut concevoir différentes manières d'incorporer la grammaire de la poésie à celle du langage ordinaire. Comme Voegelin (in *Style in Language*, T. A. Sebeok, éd., p. 57 s.) l'a suggéré, on pourrait, soit : *a*) construire une grammaire du langage ordinaire, accompagnée d'une liste de déviations, soit : *b*) construire une grammaire totale, coiffant la prose et la poésie, les différentes formes, « casuelles » et « non-casuelles », du langage. Chacune de ces procédures a ses avantages et ses inconvénients. Levin pense qu'une troisième solution qui consisterait à : *c*) construire une grammaire du langage de la seule poésie, révélerait plus, comparée à la grammaire du langage ordinaire, sur les différences entre les deux, qu'une simple liste de déviations; d'autre part, cette grammaire échapperait à l'hétérogénéité qui est inévitable dans le cas d'une grammaire conçue pour rendre compte de toutes les formes, « casuelles » et « non-casuelles », de langage. Levin ajoute que cette grammaire de la seule poésie serait de toute façon plus complexe que celle du langage ordinaire; sous cette forme, cette affirmation nous paraît prématurée — Roman Jakobson a donné des exemples de langues indiennes d'Amérique où le système phonologique est plus simple dans la poésie que dans le langage de tous les jours (*Style in Language*, p. 374), et on peut imaginer des poésies

dont la syntaxe serait elle aussi plus simple que celle de la prose ordinaire.

Suit une brève discussion de la notion de style. Deux définitions du style ont été proposées par des linguistes américains : celle de B. Bloch (« Linguistic Structure and Linguistic Analysis », 1953) : « Le style d'un discours est le message transmis par les distributions, en termes de fréquences, et les probabilités transitionnelles de ses éléments linguistiques, en particulier en tant qu'elles diffèrent de celles des mêmes éléments dans le langage envisagé dans son ensemble », et celle de A. A. Hill (*Introduction to Linguistic Structures*, 1958) : « Le style est le message transmis par des relations entre éléments se situant à un niveau plus vaste que celui de la phrase, autrement dit au niveau de textes ou de discours étendus. » De ces deux définitions, Levin adopte la seconde, qui a notamment l'avantage de se limiter à l'étude d'éléments donnés dans le message, et de permettre d'en dégager le code propre, tandis que l'autre démarche exige, dès le départ, l'adoption d'un point de vue comparatif. Toutefois, les différents types de relations dépassant le niveau de la phrase ne sont pas tous pertinents du point de vue stylistique — ainsi, par exemple, les relations qui lient, dans le discours ordinaire, les pronoms anaphores à leurs antécédents dans une phrase précédente; seuls importent à l'étude de la poésie ceux qui résultent de l'imposition au discours d'une structure additionnelle à celle qui dérive de l'usage ordinaire du langage. De telles structures sont, par exemple, le mètre ou la rime, et d'autre part — principal objet de ce travail — les « couples » ou « couplages » (*couplings*).

L'étude des couplages exige que l'on se réfère aux deux axes du langage — syntagmatique et paradigmatique. Ce dernier a été longtemps négligé par les linguistes américains, mais Levin pense que certains des effets les plus caractéristiques produits par la poésie sont mieux compris si l'on tient systématiquement compte de l'axe paradigmatique. Notons en passant que l'étude de Levin est symptomatique de la synthèse qui est en train de se faire, dans les travaux de certains linguistes travaillant aux États-Unis, entre plusieurs courants linguistiques qui se sont longtemps ignorés mutuellement, l'école américaine d'une part, et certaines tendances européennes, issues de l'école de Prague et de la glossématique, d'autre part.

Les paradigmes sont définis comme des classes d'équivalences, c'est-à-dire des classes dont les membres sont équivalents relativement à certain(s) élément(s), ces derniers devant toujours être compris comme extérieurs aux formes en question, comme constituant un *tertium comparationis*. Ceci posé, deux types de paradigmes peuvent être distingués, selon que le *tertium comparationis* est constitué d'éléments linguistiques ou au contraire d'éléments extralinguistiques.

Type I

Le *tertium comparationis* est constitué d'éléments appartenant à l'environnement linguistique. Les classes sont définies d'après la manière dont leurs membres sont distribués (*pattern*) dans les énoncés (*in utterances*); elles sont définies *par position*. Cette définition est extérieure, elle réside dans la manière dont les formes linguistiques se combinent dans des constructions plus vastes, dans la manière dont elles se rattachent à d'autres formes appartenant au contexte. Des formes sont assignées à une même classe dans la mesure où elles peuvent toutes occuper la même position relativement à d'autres formes; elles sont équivalentes du point de vue des positions qu'elles peuvent occuper dans l'énoncé. Les *positions* sont elles-mêmes, plus rigoureusement, définies comme ces *places* dans la chaîne linguistique, où la substitution (*alternation*) est possible, plus précisément, ces places où la substitution n'implique que des éléments morphématiques (par exemple, dans *He brought in the steak*, la place après *st-* n'est pas une position).

Deux positions sont équivalentes si elles permettent les mêmes substitutions. Sont donc considérées comme équivalentes : a) les positions identiques — par exemple les places venant après deux occurrences différentes de N V (nom + verbe); b) certaines positions se rencontrant dans une même construction, par exemple les deux positions N dans N V N (nom + verbe + nom); c) les positions correspondantes dans des transformations réversibles, par exemple, en anglais, N V v N — qui est une phrase (*John watches the game*) — et N's *Ving* N — qui est un groupe nominal (*John's watching the game*); d) dans les transformations unidirectionnelles ou irréversibles, les positions de la première construction sont équivalentes aux positions

correspondantes de l'autre, mais non conversement : c'est le cas, en anglais, pour la transformation « passive » — ainsi, *The kids broke the window : The window was broken by the kids*; mais on a seulement *The wreck was seen by the seashore* [1].

Type II

Les facteurs extérieurs qui définissent l'appartenance à la classe sont cette fois des facteurs extralinguistiques, sémantiques ou phoniques (en termes hjelmsléviens, ce sont des facteurs relevant de la MATIÈRE, soit de l'expression, soit du contenu). Par exemple, deux formes sont dites sémantiquement équivalentes dans la mesure où elles « empiètent » l'une sur l'autre (*overlap*) dans la « masse amorphe de la pensée » (Hjelmslev) [2]. Sont bien entendu considérés comme équivalences les faits d'opposition aussi bien que de similarité sémantiques. De même, si on considère l'aspect phonique — alors que les classes de la partie phonologique d'une grammaire sont déterminées uniquement par position — ici, ce sont les équivalences physiques, « naturelles », qui entrent en ligne de compte.

L'exploitation des équivalences de type II est caractéristique de la poésie — ici Levin cite Jakobson : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » — elle consiste à placer des éléments linguistiques équivalents « par nature » dans des positions équivalentes (se situant en différents points d'une même chaîne), ou, en d'autres termes, à utiliser des positions équivalentes comme cadres (*settings*) pour des formes phoniques et/ou sémantiques équivalentes.

Levin distingue ici deux types différents d'équivalences, au niveau des positions. Des positions équivalentes peuvent être : 1) COMPARABLES — les éléments occupant ces positions sont équivalents parce qu'ils se définissent par leur rapport à un même troisième terme, par exemple, N A C A (« les chats puissants et doux »), N V C V N

1. Pour tout ceci, cf. Harris, « Co-occurrence and transformation in linguistic structure », *Language*, 33 (1957), p. 288.

2. Levin note que, en principe, l'équivalence sémantique pourrait être fondée sur des critères distributionnels : si on se résout à se baser sur des critères extralinguistiques, c'est pour des raisons pratiques : des grammaires (anglaises par ex.), capables de rendre compte de telles équivalences, n'existent pas encore.

(*he esteemed and feared the man*); 2) PARALLÈLES — les éléments occupant ces positions se définissent comme contractant la même relation avec des termes différents; exemple, N A C N A (« Les amoureux *fervents* et les savants *austères* »), ou encore N V C N V, (ou sujet + prédicat + conjonction + sujet + prédicat : « L'Art est long et le Temps est court »). Il convient ici de faire deux remarques : *a*) des positions équivalentes occupant des constructions parallèles ne doivent pas nécessairement être limitées à la même proposition ou phrase; *b*) les positions parallèles sont plus puissantes, elles ont un rendement supérieur à celui des positions comparables. En effet, elles impliquent nécessairement une seconde équivalence positionnelle, entre les deux autres termes auxquels renvoient les deux premiers termes considérés (si *fervents* et *austères* sont équivalents par position, c'est parce que *amoureux* et *savants* le sont également, et conversement). Ensuite, et surtout, quand les membres d'un couple occupant des positions équivalentes dans une construction parallèle sont « naturellement » équivalents, ce fait sert à monter en épingle toutes les affinités sémantiques et/ou phoniques qui peuvent exister entre les membres du couple occupant l'autre paire de positions équivalentes. S'il y a un élément « naturel » commun entre les termes de cette seconde paire, la pression systématique du *pattern* tendra à le mettre en valeur. « Ainsi, dans la phrase *call my nephew and get my niece*, le fait que, dans un des couples, il y ait allitération entre *nephew* et *niece*, servira à mettre en relief, non le fait que dans l'autre couple le /k/ de *call* est non voisé tandis que le /g/ de *get* est voisé, mais plutôt le fait que tous deux sont des occlusives vélaires. »

On voit que la notion de couplage peut contribuer à éclaircir la question de la fusion entre forme et contenu [1] propre à la poésie — à condition que l'on parle plutôt (en termes hjelmsléviens) de fusion entre la forme (syntagmatique) et la substance (tant de l'expression que du contenu) : les éléments qui figurent dans les termes d'un couplage appartiennent en effet toujours à deux paradigmes différents, l'un du type I, l'autre du type II. La notion de couplage permet

1. Levin remarque qu'on ne gagnerait pas beaucoup à étudier cette question en termes d'éléments individuels — comme c'est le cas quand on cherche des témoignages de cette fusion dans les faits d'onomatopée ou d'harmonie imitative. Il faut pouvoir rendre compte de la fusion entre la forme et le contenu au niveau de passages étendus, voire de poèmes entiers.

aussi de comprendre pourquoi la poésie est aisément mémorisable : dans la gamme totale des possibilités paradigmatiques qu'offrent les positions équivalentes, seul un sous-groupe très restreint est effectivement employé, celui dont les éléments ne sont pas seulement équivalents « par position », mais le sont aussi « par nature ».

Citant F. de Saussure (*Cours de Linguistique générale*, p. 171 s.), Levin montre que l'effet du couplage est d'unir *in praesentia* des termes qui, par ailleurs, sont liés *in absentia*; ces formes sont unies *in praesentia* non seulement en tant que membres d'un même paradigme de type I, mais aussi comme membres d'un même paradigme de type II. Autrement dit, si l'on reprend l'exemple de Saussure, des différents termes associés *in absentia* au mot « enseignement » — (a) « enseigner », « enseignons », etc.; (b) « changement », « armement », etc.; (c) « apprentissage », « éducation », etc.; (d) « clément », « justement », etc. — on voit que seuls importent ici les cas (b) et (c), dont les éléments sont reliés à « enseignement » à la fois par un rapport de type I, et par un rapport de type II, qui est phonique en (b), et sémantique en (c). « En lisant un poème, nous constatons que les syntagmes engendrent des paradigmes particuliers, et ceux-ci à leur tour engendrent les syntagmes — nous ramenant ainsi de nouveau au poème... Le poème engendre son propre code, dont il est le seul message. » (Levin, p. 41.)

Il est vraisemblable que les équivalences phoniques et/ou sémantiques se rencontrent dans toute poésie. Toutefois, leur occurrence dans des positions syntagmatiquement équivalentes n'est pas une constante. Dans beaucoup de poèmes, en particulier dans les poèmes lyriques brefs, la matrice positionnelle n'est pas issue du système syntagmatique de la langue, mais dérive du corps de conventions — le mètre [1], la rime — observées par le poème.

1. A ce propos, Levin insiste sur la nécessité de distinguer rigoureusement entre le niveau de la forme syntagmatique et celui du mètre. Par exemple, l'accent, en métrique, n'est pas du tout la même chose que l'accent dégagé par l'analyse suprasegmentale — notamment parce que l'accent, au niveau suprasegmental, porte sur des morphèmes, tandis que l'accent métrique porte sur des syllabes. Mélanger les deux systèmes rendrait impossible de comprendre le jeu, les tensions, qui peuvent exister entre eux.

Ce point de vue est symptomatique de la tendance de la linguistique structurale à distinguer un maximum de niveaux linguistiques différents, pour rendre compte de la complexité des faits.

Levin définit ainsi un nouveau type d'équivalences : les *positions équivalentes quant au « genre »*, autrement dit, les positions équivalentes relativement à l'axe du mètre ou de la rime. Ce concept lui permet de redéfinir des termes traditionnels, tels que l'assonance, l'allitération, etc., comme des couplages où des formes phoniquement équivalentes occupent des positions équivalentes du point de vue du mètre du poème.

Levin note ensuite qu'il semble exister une corrélation assez systématique entre les couplages sémantiques et l'axe syntagmatique, d'une part, et entre les couplages phoniques et l'axe des conventions, d'autre part. Il discute brièvement l'opinion de Roman Jakobson, selon qui l'équivalence sémantique est toujours en cause dès qu'il y a équivalence phonique. Il aborde aussi rapidement la question de savoir quel degré de couplage est souhaitable dans un poème. Jusqu'à quel point l'unité, que l'on atteint grâce aux couplages, ne risque-t-elle pas de nuire à la complexité? Schématiquement, Levin répond que, en général, l'unité sera suffisamment assurée par l'occurrence de formes, soit phoniquement, soit sémantiquement, équivalentes, dans des positions équivalentes, définies soit syntagmatiquement, soit conventionnellement. Que l'occurrence de formes à la fois sémantiquement et phoniquement équivalentes, ou le recours à des positions à la fois syntagmatiquement et conventionnellement équivalentes, soit une vertu et non un défaut, dépendra de l'action simultanée de tous les autres facteurs qui sont à l'œuvre dans un poème, facteurs que Levin n'envisage pas ici.

Levin illustre ses conceptions par l'analyse du Sonnet n° 30 de Shakespeare. Nous les illustrerons par des exemples français, mais, auparavant, une remarque est nécessaire. Dans son analyse, et en vue de dégager des couplages, Levin est amené à faire subir au texte de Shakespeare certaines modifications — telles que suppression des inversions, insertion de mots sous-entendus, etc. Cette démarche, qui peut paraître choquante, est justifiée par les arguments suivants : la lecture d'un poème repose sur un certain nombre de données implicites, dont fait partie la connaissance de cette partie du code linguistique qui est commune au poète et au lecteur. Parmi les relations présentes dans un poème, beaucoup sont contractées par des éléments effectivement présents dans le texte; beaucoup d'autres lient des éléments dont les uns sont présents dans le texte et dont les autres

appartiennent au code linguistique commun. Il est donc légitime de faire intervenir dans l'analyse d'un poème tout ce que nous pouvons savoir d'une construction donnée, en particulier ce que nous savons de son histoire transformationnelle (cf. Chomsky). Les modifications introduites sont donc toutes des transformations à l'envers, des transformations régressives, qui dégagent le noyau syntagmatique commun à différentes constructions, permettant ainsi de les traiter comme des couplages.

Nous esquisserons maintenant, selon la méthode de Levin, l'analyse d'un sonnet de Louise Labé. Il s'agit du sonnet XIII, que nous citons d'après le volume *Poètes du XVI^e siècle* (Bibliothèque de la Pléiade, p. 285-286). Cette analyse ne se veut pas exhaustive, et vise seulement à dégager le rôle des couplages dans la structure du poème. Voici tout d'abord le texte du sonnet :

Tant que mes yeus pourront larmes espandre
A l'heur passé avec toy regretter :
Et qu'aus sanglots et soupirs resister
Pourra ma voix, et un peu faire entendre :
Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignart Lut, pour tes graces chanter :
Tant que l'esprit se voudra contenter
De ne vouloir rien fors que toy comprendre :
Je ne souhaitte encore point mourir.
Mais quand mes yeus je sentiray tarir,
Ma voix cassée, et ma main impuissante,
Et mon esprit en ce mortel sejour
Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
Prirey la Mort noircir mon plus cler jour.

Pour bien dégager les couplages, il est utile de dresser un tableau, dans lequel, au moyen de chiffres et de lettres, seront indiquées les grandes divisions syntagmatiques du texte, et où tous les éléments syntagmatiquement et sémantiquement équivalents seront disposés les uns en dessous des autres, dans une même colonne. Pour rendre clair le jeu des couplages, nous introduirons dans le texte certaines modifications, qui consistent principalement à redresser les inversions, et à restituer des mots « sous-entendus ».

	1	*2*	*3*
I.A.	Tant que mes yeus	pourront	espandre larmes à regretter l'heur passé avec toy
	Et (tant) qu (e) ma voix	pourra	resister aux sanglots et soupirs et faire entendre un peu
	Tant que ma main	pourra	tendre les cordes du Lut mignart pour chanter tes graces
	Tant que l'esprit	se voudra contenter	de ne vouloir comprendre [1] rien fors que toy
I.B.	Je	ne souhaite point encore	mourir.

	4	*5*
II.A'.	Mais quand je sentiray	mes yeus tarir ma voix cassée et ma main impuissante et mon esprit en ce mortel sejour	ne pouvant plus montrer signe d'amante
II.B'.	(je) prirey	la Mort	noircir mon plus cler jour.

Le poème comporte deux phrases complexes : la première va du vers 1 au vers 9, la seconde du vers 10 au vers 14; chacune se divise en un antécédent (condition) et un conséquent (conclusion) : *Tant que... / Je ne souhaite... // Mais quand... / (je) prirey...* Cette structure constitue implicitement un couplage : A est à B comme A' est à B'.

1. Un problème se pose ici à l'analyse en constituants immédiats : où faire passer exactement la première division, une fois que l'on a divisé entre *l'esprit* (sujet) et *se voudra... toy* (prédicat)? On pourrait envisager trois solutions : *voudra/se contenter...*, *se voudra contenter/de ne vouloir...*, et celle que nous avons retenue; la première a l'inconvénient de changer le pronom complément (*se*) de place, et la troisième paraît préférable à la seconde dans la mesure où elle met mieux en relief les correspondances sémantiques avec les autres termes des mêmes colonnes. Quelle que soit d'ailleurs la solution adoptée, elle ne change rien au fait même du parallélisme. D'autre part, la structure syntagmatique particulière de cette proposition sert à mettre en relief le contraste sémantique entre *l'esprit* et les autres termes équivalents. On trouve un problème comparable en II.A', toujours à propos de *mon esprit* : le complément *en ce mortel séjour* semble pouvoir être rattaché aussi bien à *mon esprit* que à *ne pouvant plus montrer...*

Du point de vue sémantique, les deux phrases sont, globalement, dans un rapport d'opposition. Là ne s'arrête cependant pas le rôle du principe de couplage; il se manifeste dans tout le détail de la construction du sonnet.

Dans la première phrase, l'antécédent comporte quatre propositions, qui sont dans des positions comparables (elles entretiennent la même relation avec la proposition principale). A l'intérieur de ces quatre propositions, trois séries d'éléments sont dans des positions parallèles : ce sont ceux que nous avons placés dans les colonnes *1*, *2* et *3*. Les éléments des colonnes *1* et *2* sont équivalents du point de vue sémantique : tous les éléments de *1* sont des synecdoques de EGO, et les verbes de *2* appartiennent à une même classe sémantique, celle des verbes modaux (*pouvoir/vouloir*) — les trois premiers sont même identiques. Tout le « pattern » sert à mettre en relief l'équivalence sémantique des éléments de la colonne *3* : tous sont des métonymies de l'amour.

Ce n'est pas tout : dans la seconde proposition, *resister* et *faire entendre* occupent des positions à la fois comparables (par rapport à *ma voix*) et parallèles (ils entretiennent la même relation — de verbe à objet — avec, respectivement, *aux sanglots et soupirs* et *un peu*); de plus, *sanglots* et *soupirs*, sémantiquement équivalents, sont dans des positions comparables. Enfin, un parallélisme plus accentué — qui vient en quelque sorte contrebalancer ce développement particulier des couplages dans la seconde proposition — unit, aussi bien sur le plan de la forme syntagmatique que sur celui du « genre », les première et troisième propositions : le parallélisme s'y poursuit entre les divers éléments groupés dans la colonne 3. En effet, il y a parallélisme syntagmatique entre *espandre* et *tendre*, *larmes* et *les cordes du mignart Lut*, *à regretter l'heur passé avec toy* et *pour chanter tes graces*. De plus, aux vers 1 et 5, tous les éléments syntagmatiquement et sémantiquement équivalents occupent les mêmes positions du point de vue du mètre (remarquer notamment aussi les inversions parallèles de *larmes espandre* et *les cordes tendre*); finalement, aux vers 2 et 6, les infinitifs *regretter* et *chanter*, qui ont la même position syntagmatique, ont également la même position à la rime.

Il y a donc, à l'intérieur du parallélisme, une nette différenciation. Les propositions 1 et 3, qui sont parallèles du début à la fin, s'opposent

à la proposition 2, qui présente des couplages unissant certains de ses éléments, sans rapport avec les éléments des autres propositions. D'autre part, aux trois premières propositions s'oppose la quatrième, qui a, comme nous l'avons vu, une structure syntagmatique particulière, et est la seule à ne pas utiliser le verbe *pouvoir* : cette opposition a un fondement sémantique : la quatrième proposition s'oppose aux trois premières comme le spirituel (*l'esprit*) au corporel (*yeus*, *voix*, *main*), comme l'indépendant (*l'esprit*) au dépendant (*mes...*, *ma...*), comme ce qui est relativement actif à ce qui est relativement passif (*vouloir/pouvoir*).

Réduites à leurs éléments essentiels, et abstraction faite de la conjonction (*tant que*), les quatre subordonnées ont la structure : groupe nominal sujet + verbe + infinitif objet. De ce point de vue, les subordonnées sont parallèles à la principale, qui se ramène au même schème : groupe nominal sujet (*je*) + verbe (*souhaitte*) + infinitif (*mourir*) [1].

Dans la seconde phrase, l'antécédent (A') est réduit à une seule proposition à verbe finit (*quand je sentiray*), dont dépendent quatre groupes comparables : *mes yeus tarir*, *ma voix cassée*, *ma main impuissante*, *mon esprit... ne pouvant plus...*, entretiennent la même relation avec *je sentiray* (tous ces groupes sont des objets de ce verbe). D'autre part, à l'intérieur de chacun de ces groupes, il y a parallélisme entre, d'une part tous les groupes rangés dans la colonne *4*, et, d'autre part, tous les groupes rangés dans la colonne *5* : syntagmatiquement, les termes de la colonne *4* sont, à ceux de la colonne *5*, dans la relation de sujet à prédicat [2]. Sémantiquement, les termes de (4) sont tous des synecdoques d'EGO — identiques d'ailleurs, et terme à terme, aux éléments de la colonne *1* dans I.A. — et ceux de la colonne *5* sont des métonymies de la mort de l'amour.

Comme dans I, l'antécédent A', amputé de sa conjonction (*quand*), et le conséquent B' exhibent des structures syntaxiques parallèles : on trouve de part et d'autre, d'abord le pronom *je* sujet, ensuite

1. Je ne distingue pas pour le moment les cas où l'infinitif est transitif, et suivi d'un objet, et ceux où il est intransitif. D'autre part, la négation (*ne... point encore*) est considérée comme se rattachant au verbe principal.

2. L'équivalence se situe au niveau des *fonctions* dans la phrase — et non à celui des formes (les « parties du discours ») ; dans la colonne *5*, les formes sont chaque fois différentes.

un verbe (*sentiray/prirey*), puis un — ou des — groupe(s), fonctionnant globalement comme objet de ce verbe; ces groupes se décomposent eux-mêmes chaque fois en un substantif déterminé sujet (*mes yeus... / la Mort*) et un prédicat dont la forme varie suivant les cas.

La validité de l'entreprise de Levin est évidemment liée, en premier lieu, à la possibilité même d'une grammaire purement distributionnelle. Nous n'aborderons pas ici — cela nous entraînerait trop loin — une critique de la théorie « distributionnaliste »; il faut toutefois signaler certaines difficultés auxquelles elle se heurte, difficultés que nous avons nous-même escamotées dans l'analyse du sonnet de Louise Labé. Par exemple, en toute rigueur, à partir de la définition donnée de l'équivalence positionnelle (Levin, p. 24, ici-même, p. 155), on n'a pas le droit de dire que *mes yeus*$_1$ et *ma voix*$_4$ sont dans des positions équivalentes, puisque leurs environnements diffèrent partiellement (*pourront* ≠ *pourra*). Si l'on voulait résoudre ces difficultés, en gardant une stricte distinction entre forme (les équivalences positionnelles) et substance (les équivalences « naturelles »), on serait amené sans doute à une conception voisine de celle de la glossématique : autrement dit, on aboutirait à distinguer rigoureusement forme de l'expression et forme du contenu. Du point de vue de la forme du contenu, en effet, les relations qui unissent *mes yeus* à *pourront*, d'une part, et *ma voix* à *pourra*, d'autre part, sont équivalentes. Le principe du couplage pourrait alors — pour nous en tenir aux cas où les éléments « naturels » en jeu sont d'ordre sémantique — être reformulé de la manière suivante : des éléments, équivalents du point de vue de la substance du contenu, manifestent des fonctions équivalentes du point de vue de la forme (syntagmatique) du contenu.

Les critiques que nous voudrions développer portent sur d'autres points; elles se ramènent, pratiquement, à déplorer l'insuffisance de Levin quand il s'agit d'aborder les phénomènes d'ordre sémantique (substance du contenu).

Tout d'abord, si Levin rend bien compte de la fonction unificatrice des couplages, il n'aborde que très timidement (p. 35, ici-même p. 157) une autre de leurs fonctions, corrélative de la première, mais sans doute beaucoup plus importante. Prenant, comme Levin, pour

point de départ les idées communément admises sur la poésie, nous dirons que, par opposition au langage de tous les jours, la poésie se caractérise sans doute par une plus grande unité, mais bien plus encore par sa créativité, sa fécondité, sa capacité de créer des mondes. Or les couplages, à condition de les définir d'une manière plus souple, sont ici un facteur essentiel; ils jouent le rôle d'un opérateur qui, plaçant des éléments, mettons, x et y, dans des positions, syntagmatiques et/ou prosodiques, équivalentes, révèle par là-même, entre ces éléments, des relations sémantiques qui resteraient autrement cachées ou peu évidentes. C'est dans des relations sémantiques de cet ordre que résiderait une bonne part du message propre du poème. Pour reprendre un exemple « canonique », seule la rencontre, dans des positions syntagmatiques (et prosodiques) équivalentes, des *amoureux* et des *savants* [1] nous amène à percevoir entre eux des rapports de corrélation — ils sont, les uns conjoints à la femme, les autres conjoints à l'univers — et d'opposition — ils représentent deux pôles, sensuel et intellectuel, de la condition humaine — qui restent à l'état latent si on les considère seulement au niveau de la « masse amorphe du contenu ».

De toute façon — et ceci nous amène à notre seconde critique — Levin se fait une conception beaucoup trop peu élaborée de l'équivalence sémantique. Quoiqu'il s'efforce de tenir compte des phénomènes de sens — ce qui représente un progrès par rapport à certaines tendances de la linguistique américaine — il reste singulièrement timide, et continue visiblement à confondre, d'une part, structural et syntaxique, et d'autre part, sémantique et inorganisé. Sans doute, la sémantique structurale a-t-elle encore beaucoup à faire, mais, si on en juge d'après certains travaux de Jakobson ou de Hjelmslev notamment, elle est assez avancée pour que l'on ne puisse plus se contenter d'une définition de l'équivalence sémantique simplement en termes d'« empiétement (*overlap*) au niveau de la matière du contenu ». Une plus grande différenciation est possible, et il est frappant, par exemple, que l'on puisse définir des relations sémantiques exactement du même type formel que les deux sortes d'équivalences positionnelles définies par Levin (comparables et parallèles).

1. « Les amoureux fervents et les savants austères... », Ch. Baudelaire, *Les Chats*. Cf. l'analyse de Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, in *l'Homme*, II, 1, janvier-avril 1962.

Si le principe des positions parallèles se laisse ramener à la formule A : B :: C : D (du point de vue des positions syntagmatiques), et celui des positions comparables à A : C :: B : C (id.), on n'aura pas de peine à trouver des exemples où les mêmes formules valent, mais sur un plan purement sémantique. Ainsi, nous trouvons un exemple de termes sémantiquement comparables précisément dans le sonnet analysé de Louise Labé, où *yeus* : *Ego* : : *mains* : *Ego* (etc.) (les deux points désignent ici une relation de synecdoque); un exemple de termes sémantiquement parallèles se rencontre dans le sonnet *le Cadre* (*Un Fantôme*, III) de Baudelaire, où *cadre* : *peinture* : : *bijoux...* : *femme* (ici les deux points désignent une relation de simple contiguïté) [1].

D'un autre côté, la notion d'*overlap* ne permet pas de distinguer les deux grands types de relations dégagées par R. Jakobson — équivalence et contiguïté — dont la fonction est aussi fondamentale sur le plan sémantique que sur le plan positionnel. Cette distinction est d'autant plus importante que, chez un poète comme Baudelaire par exemple, un rôle essentiel est joué par l'occurrence, dans des positions équivalentes, de termes liés sémantiquement par contiguïté. Un exemple très clair est fourni précisément par le sonnet *le Cadre* : au vers 5, *bijoux*, *meubles*, *métaux*, *dorure*, sont dans des positions équivalentes, à la fois comparables (tous sont sujets de *s'adaptaient juste*) et parallèles (selon la proportion *un beau cadre* : *ajoute à la peinture* : : *bijoux...* : *s'adaptaient juste à sa rare beauté* : : sujet : prédicat); or, du point de vue sémantique, tous ces termes

1. Voici, cité d'après la troisième édition des *Fleurs du Mal*, le texte du sonnet :

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,
Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,
S'adaptaient juste à sa rare beauté;
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,
Et tout semblait lui servir de bordure.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer; elle noyait
Dans les baisers du satin et du linge

Son beau corps nu, plein de frissonnements,
Et, lente ou brusque, en tous ses mouvements,
Montrait la grâce enfantine du singe.

sont liés par contiguïté — contenu/contenant (les *bijoux* peuvent être gardés dans, ou déposés sur, les *meubles*), matériau/objet fini (*métaux/bijoux*, *dorure/bijoux*, peut-être *métaux/meubles*, *dorure/meubles*) [1].

Un autre exemple, plus complexe, se trouve dans *l'Héautontimoroumenos*, aux vers 21 à 24 :

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Considérons d'abord les deux premiers vers. Les deux propositions sont parallèles. De plus, à l'intérieur de chacune, *la plaie* et *le couteau*, *le soufflet* et *la joue* sont dans des positions comparables. Sémantiquement, les termes sont chaque fois liés par contiguïté. Le schéma est compliqué par les correspondances croisées entre $soufflet_1$ et $couteau_2$ (agent, masculin, bisyllabique) d'une part, entre $plaie_1$ et $joue_2$ (patient, féminin, monosyllabique) d'autre part [2]. Aux vers 3 et 4, les relations entre symétrie et asymétrie se modifient. D'une part, la correspondance croisée est redressée : *membres* et *victime* (patient) occupent tous deux la première position, et *roue* et *bourreau* (agent) la seconde; d'autre part, le parallélisme entre les deux propositions est rompu, par la non-répétition de *je suis*, et sa substitution par un *Et...* d'insistance; enfin, les rapports sémantiques, qui sont toujours de contiguïté, deviennent plus complexes : synecdoque (*victime/membres*), agent/patient (*bourreau/victime*), agent/instrument (*bourreau/roue*), etc. En particulier, une relation spéciale s'instaure entre les deux derniers termes (*victime*, *bourreau*) d'une part, et tous ceux qui précèdent, de l'autre; on pourrait dire qu'il s'agit de généralisation, mais toujours dans un cadre de contiguïté : entre *plaie*, *joue*, *membres*, et *victime*, la relation est de synecdoque; entre *couteau*, *soufflet*, *roue* et *bourreau*, elle est métonymique.

1. Nous avons développé cet exemple, et montré le rôle de ce trait dans l'économie du poème, dans une analyse inédite du *Cadre*.

2. Les chiffres entre parenthèses indiquent le « numéro d'ordre » du terme dans la proposition. Notons que, si on voulait donner une analyse exhaustive du poème, il faudrait aussi mentionner certaines relations d'ordre phonique, telles que l'opposition consonantique continu/discontinu (occlusives/constrictives) qui oppose le premier vers au second : /p... k... t.../ — /s... f... ʒ/.

Si nous insistons sur cet exemple, c'est qu'il montre bien qu'une opposition rigide entre le positionnel et le sémantique, la forme et le sens, est artificielle; elle s'atténuera sans doute au fur et à mesure que la linguistique structurale progressera.

En effet, d'une part, dire que deux termes sont dans un rapport de contiguïté sémantique revient à dire qu'il existe des contextes dans lesquels ces termes sont susceptibles d'apparaître en contiguïté positionnelle, par exemple « Il plongea le couteau dans la plaie » ou encore « Retourner le couteau dans la plaie ». De même, dire que deux termes sont équivalents sémantiquement, c'est dire qu'ils sont susceptibles de se substituer l'un à l'autre dans les mêmes contextes (« L'enfant dort/sommeille »). Une grammaire formelle ayant atteint un stade plus avancé [1] devra donc être capable de rendre compte, en termes purement formels, de la phrase « Je suis la plaie et le couteau! » comme étant reliée, par une série de transformations, à une phrase plus « grammaticale » comme « Je (il) retourne le couteau dans la plaie », dans laquelle *couteau* et *plaie* sont en contiguïté positionnelle.

D'autre part, il est clair que les faits positionnels sont porteurs de sens. Alors que la relation entre *couteau* et *plaie*, telle qu'elle est exprimée par la relation positionnelle entre les termes dans « Je retourne le couteau dans la plaie », est une relation asymétrique — où *couteau* = agent, et *plaie* = patient — dans le vers de Baudelaire, l'équivalence positionnelle induit une équivalence sémantique : le message propre de ce vers (et de tout le quatrain) est précisément l'idée d'une équivalence totale entre le bourreau et la victime (équivalence renforcée par le changement de position des termes au deuxième vers, indiquant que l'ordre est indifférent).

Il doit donc être possible de traduire une grammaire formelle très élaborée en termes sémantiques, de manière qu'à chaque élément, relation ou transformation au niveau formel corresponde un sens déterminé. On en revient à la remarque de Jakobson, que toute unité linguistique, quelle qu'elle soit, est à deux faces.

1. Certains écrits récents de Chomsky donnent une idée de ce qu'elle sera. Voir en particulier « Some methodological remarks on generative grammar », *Word* 17 (1961), p. 219-239. Cf. aussi la remarque de Levin citée plus haut en note (p. 156).

Une dernière remarque portera sur la question, posée par Levin (p. 47-50, cf. ici-même, p. 159), de savoir quel degré de couplage est compatible avec la nécessaire complexité de l'œuvre poétique. Sa réponse est assez décevante : d'autres facteurs doivent jouer, mais on ne nous dit rien sur les relations spécifiques qui lient ces « autres facteurs » aux couplages. Or, s'il est vrai que l'unité et la complexité d'un poème tiennent à un certain jeu entre symétrie et asymétrie, il apparaît que ces « autres facteurs » jouent aussi du principe de projection de l'équivalence sur la séquence; ils ont des relations étroites avec les couplages, par rapport auxquels ils se définissent, et il serait sans doute, en général, plus pratique de mener leur étude parallèlement à celle des couplages [1].

Il est notamment intéressant de relever le rôle — producteur à la fois de symétrie et d'asymétrie — que jouent fréquemment dans un poème les transformations de constructions parallèles en constructions comparables, ou vice versa. On en trouve un exemple dans le sonnet de Louise Labé. Les éléments, sémantiquement équivalents, donnés dans des positions parallèles en I :

mes yeus ... espandre ... / pourront (a : b
ma voix ... resister ... / pourra : : c : d)

correspondent à des éléments qui, en II, sont dans des positions comparables :

mes yeus ... tarir / je sentiray (a' = x
ma voix cassée / (je sentiray) : : c' = x)

Chez un poète comme Baudelaire, ces transformations de constructions parallèles en constructions comparables jouent un grand rôle, surtout au niveau des rapports substantif/épithète, et créent de subtils effets de sens. Dans *les Chats*, c'est une transformation semblable qui justifie, du moins en partie, l'affirmation de Jakobson et Lévi-Strauss que « *Les amoureux fervents et les savants austères* finissent, *dans leur mûre saison*, par trouver leur identité dans un être intermédiaire, l'animal qui englobe les traits antinomiques des deux conditions, humaines mais opposées ». (*Op. cit.*, 13.) C'est

1. En particulier, les corrélations créées par les couplages mettent en relief les contrastes, et inversement, les contrastes permettent d'échapper au côté mécanique ou banal du jeu des couplages laissé à lui-même.

le mécanisme formel du passage des épithètes d'une construction parallèle — *fervents, austères* — à une construction comparable — *puissants, doux* — qui induit, sur le plan sémantique, « la médiation (opérée par) les chats ».

En effet : (1) *les amoureux* et *les savants*, d'une part, *les chats*, d'autre part, en tant qu'ils sont les uns et les autres les « thèmes » (sujet et/ou objet) du message, sont sémantiquement et positionnellement équivalents (cf. aussi Levin, p. 24, et ici-même, p. 157, b) ; cette équivalence permet donc de considérer comme également équivalents d'un certain point de vue les termes qui les déterminent respectivement, *fervents* et *austères*, d'une part, *puissants* et *doux* de l'autre; (2) si on désigne chaque déterminant par D et chaque déterminé par d, et qu'on les numérote, on a les proportions (sur le plan des positions) :

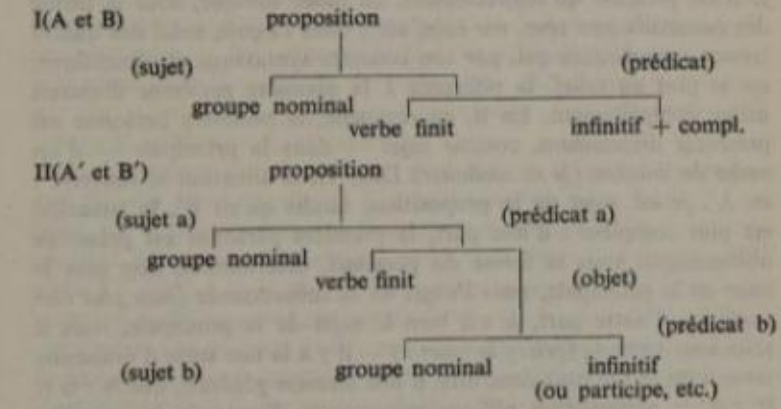
a) $D_1 : d_1 :: D_2 : d_2$
b) $D_2 : d_2 :: D_4 : d_4$

Comme d_2 est, d'après (1), équivalent en un sens à d_3 et à d_4, on déduit une équivalence formelle entre D_1 et D_2 d'une part, et D_3 et D_4 d'autre part. Cette équivalence formelle aura pour effet de mettre en relief tous les éléments sémantiques qui sont communs à *fervents* et *puissants*, *fervents* et *doux*, etc.

La nécessité de ne pas séparer l'étude des facteurs de symétrie — les couplages en particulier — de celle des facteurs d'asymétrie, nous l'illustrerons en revenant au sonnet de Louise Labé. Déjà, nous avons noté (p. 162) une diversité certaine dans la répartition des couplages. La combinaison d'éléments de symétrie et d'asymétrie apparaît dès que l'on compare les structures de I et de II. Le parallélisme est contrebalancé de plusieurs manières, et d'abord par la différence en longueur absolue des deux parties : II est pratiquement deux fois plus court que I (cinq vers au lieu de neuf). Cette compression est obtenue par le fait qu'aux groupes de I (verbe transitif + objet + compléments) correspondent en II des termes uniques (à l'exception de *mon esprit...*), et d'autre part, par la substitution, en II, d'une seule subordonnée aux quatre propositions coordonnées de I (cf. ici-même, p. 163) : à une série de moments séparés, indépendants, présentés chacun pour son propre compte, en I, répond, en II, un mouvement unique, embrassant tous les termes en un seul moment. On perçoit, sous-jacent à ce contraste syntaxique, le contraste entre quelque chose qui a une certaine durée, et un moment ponctuel, —

contraste qui peut suggérer l'opposition de la vie et de la mort [1].

Inversement, l'analyse en constituants immédiats, dont nous avons vu que, en I comme en II, elle est — en tout cas pour les premières divisions — identique pour A et B, d'une part, pour A′ et B′, d'autre part, cette analyse donne en II une structure plus complexe qu'en I. Alors que, en I, la proposition se divise en un sujet et un prédicat, celui-ci se décomposant à son tour en un verbe finit et un groupe infinitif objet, en II la division comprend un sujet (sous-entendu en B′) et un prédicat; celui-ci se décompose en un verbe finit et un groupe objet, et celui-ci, à son tour, a la structure sujet + prédicat. Le contraste peut être représenté schématiquement dans le graphe suivant, où la structure syntaxique de la proposition affecte la forme d'un arbre :



A côté de ces relations, dont les unes créent un parallélisme entre I et II [2], et dont les autres les opposent, d'autres relations se remar-

1. Le contraste est souligné par la ponctuation : en I, chaque proposition est délimitée par deux points, qui marquent un temps d'arrêt; en II, les groupes sont séparés seulement par des virgules, et on ne trouve les deux points qu'entre la subordonnée (A′) et la principale (B′).

2. Il faut encore remarquer l'équivalence, du point de vue des positions métriques, entre les débuts de I et de II (Tant que *mes yeus* / Mais quand *mes yeus*). *Mes yeus* occupe, au vers 1 comme au vers 10, la même position, aux 3e et 4e syllabes du vers, alors que les fonctions syntaxiques ne correspondent pas.

quent, qui sont en quelque sorte transversales aux premières, en ce sens qu'elles opposent A et B′ à B et A′, autrement dit, le début et la fin aux deux parties centrales du poème. En A et en B′, les infinitifs, objets des verbes principaux, sont tous transitifs (directs ou indirects) et pourvus d'un objet (*espandre larmes, resister aux sanglots et soupirs, laisser entendre un peu, tendre les cordes..., comprendre rien fors que toy, noircir mon plus cler jour*). En revanche, en B et en A′, les infinitifs (ou les groupes qui leur sont positionnellement équivalents) sont intransitifs, dépourvus de compléments (à l'exception, encore une fois, du groupe qui est prédicat de *mon esprit* : *ne pouvant plus montrer signe d'amante*).

Une autre opposition redouble celle-ci : c'est celle qui concerne la manière dont est présentée la première personne : en A, le sujet *je* n'est présenté qu'indirectement, au mode oblique, sous la forme des possessifs *mes yeus, ma voix*, etc.; dans *l'esprit*, celui des quatre termes synecdoques qui, par son contexte syntaxique et sémantique, est le plus en relief, la référence à la première personne disparaît même complètement. En B, en revanche, la première personne est présentée directement, comme sujet — dans la principale — d'un verbe de volition (*je ne souhaitte*). Dans II, la situation se renverse : en A′, *je* est sujet de la proposition, tandis qu'en B′, la situation est plus complexe : d'une part, la première personne est présentée obliquement, sous la forme du possessif, déterminant, non plus le sujet de la principale, mais l'objet de la subordonnée (*mon plus cler jour*), et, d'autre part, *je* est bien le sujet de la principale, mais il reste sous-entendu (*prirey la mort...*) — il y a là une sorte d'évanouissement du *je*. On peut donc dire, d'une manière générale, que A : B :: B′ : A′ :: présentation oblique/présentation directe de la première personne.

Quant à la seconde personne (correspondant à l'objet aimé), I la présente, d'abord d'une manière oblique — comme complément d'un complément (*A l'heur passé avec toy regretter*) — puis sous la forme d'un possessif déterminant un complément (*pour tes graces chanter*) et enfin d'une manière plus immédiate — comme objet du verbe *comprendre*. En II, en revanche, elle est totalement absente, en corrélation avec le passage des verbes transitifs aux intransitifs.

D'autre part, le contraste, déjà signalé, entre les synecdoques

corporelles (*yeus, voix, main*) et *l'esprit*, subit, de I à II, un glissement significatif. Dans chaque cas, *l'esprit* est présenté comme supérieur au corps, mais, alors que, en I, on avait :

esprit > yeus, voix, main = vouloir > pouvoir

en II, on a maintenant :

esprit > yeus, voix, main = pouvoir > (être passivement) [1]

Autrement dit, si l'on considère un axe allant d'un pôle « actif, subjectif » (+) à un pôle « passif, objectif » (—), les positions relatives des termes sur cet axe restent les mêmes, mais il y a un glissement général vers le pôle négatif. Notons de plus que l'opposition, en I, entre MES YEUS..., et L'ESPRIT, se résorbe, en II, au profit du premier terme (MES YEUS... / MON ESPRIT. Les deux dimensions — présence/absence du *Toy*, glissement du pôle actif au pôle passif — se rejoignent dans le contraste des vers 8/13 : *De ne vouloir rien fors que toy comprendre / Ne pouvant plus montrer signe d'amante* (qui, notons-le incidemment, assonnent).

Nous n'avons jusqu'à présent envisagé les divisions du poème que du seul point de vue de la syntagmatique. Mais d'autres divisions, sur le plan du mètre et de la rime, recoupent celles-ci, et compliquent le schéma. Les rimes s'ordonnent selon la formule aBBa aBBa CCdEdE [2]. Les dix premiers mots à la rime sont tous des infinitifs, se différenciant par leur appartenance à des « conjugaisons » différentes. Les quatre derniers sont tous des noms — deux adjectifs féminins, dont l'un substantivé (*impuissante/amante*) et deux substantifs masculins (*sejour/jour*). D'autre part, les huit premiers verbes à la rime sont transitifs, et les deux autres (*mourir, tarir*) sont intransitifs. La combinaison de ces deux oppositions — verbe (associé à l'idée de procès, relativement dynamique)/nom (associé à l'idée d'entité, relativement statique), et, à l'intérieur de la catégorie du verbe, transitif/intransitif — permet d'entrevoir un mouvement,

1. > signifie « être supérieur à », « dominer ».
2. L'opposition des rimes masculines (notées par des majuscules) et féminines (notées par des minuscules) tient compte de la prononciation du « e muet » final. Dans la prononciation moderne, où l'opposition se traduit par celle entre syllabes ouvertes et fermées, seules les rimes B, en /te/, resteraient masculines.

selon l'axe dynamique/statique, qui est parallèle au glissement de « actif, subjectif » à « passif, objectif », noté plus haut [1].

La confrontation des divisions du sonnet aux deux niveaux, syntagmatique et « conventionnel », permet de constater qu'elles ne se recouvrent pas. A une division en (8 + 1) + (4 + 1) dans le premier cas, répond une division en (4 + 4) + (2 + 4) dans le second. Le « chevauchement » des divisions va d'ailleurs encore plus loin, puisque, par exemple, dans les quatrains, alors que les quatre propositions subordonnées couvrent chacune deux vers successifs (1 et 2, 3 et 4, 5 et 6, 7 et 8), les rimes embrassées groupent, d'une part, les vers 1 et 4, 5 et 8, et, d'autre part, 2 et 3, 6 et 7. Dans le sizain la situation est encore plus compliquée, et il n'existe plus aucune correspondance simple entre organisation prosodique et organisation syntaxique.

Ce qu'il faut particulièrement signaler, c'est la place privilégiée ainsi conférée au vers 9, qui, sur le plan syntagmatique, se rattache à la première partie (I), dont il constitue à lui seul le conséquent, et qui, sur le plan « conventionnel », se rattache au sizain, et en particulier au vers 10, avec lequel il constitue un distique à rimes plates. Le fait que ces deux vers soient les seuls du poème où le pronom de la première personne apparaisse comme sujet explicite d'un verbe fini — fait qui est accentué par l'allitération des consonnes initiales des deux verbes (je ne *s*ouhaitte/je *s*entiray) — de même que le rapport métaphorique frappant liant les deux verbes à la rime (*mourir/tarir*), font que ces deux vers jouent véritablement le rôle d'une plaque tournante dans l'économie du sonnet.

Sur le plan sémantique, les deux antécédents (A et A') présentent, nous l'avons vu, EGO de manière métonymique. Mais, alors que, en A, il lui est accordé des capacités *particulières* (*larmes espandre...*,

1. Soit le tableau suivant :

1-8	9-10	11-14
verbe	verbe	nom
transitif	intrans.	-----

DYNAMIQUE ——————→ STATIQUE

tendre les cordes du Lut, etc.), A' le représente victime d'incapacités *généralisées* (*tarir,... impuissante, ... ne pouvant plus montrer signe d'amante*). De cette démarche purement métonymique [1] des antécédents, s'écartent également les deux conséquents (B et B'), mais de manière opposée : en B, le langage est aussi simple que possible, il n'y a pas de figures (*je ne souhaitte encore point mourir*); en B', on trouve une figure complexe, unissant métaphore et métonymie.

On peut concevoir le vers 14 comme une transformation complexe de « (alors) je souhaitte mourir », qui est inverse du vers 9 : a) l'extériorisation et la personnification (noter la majuscule *Mort*) d'un procès (*mourir*) affectant le sujet, transforme un drame à un personnage en une scène entre deux personnages; la décision, au lieu de venir du sujet, est reportée sur le second personnage (*prirey la Mort...*) : on a donc affaire ici à des déplacements métonymiques; b) *noircir mon plus cler jour* est métaphorique pour *mettre un terme à ma vie*; l'opposition de la vie et de la mort est rendue par celle du jour et de la nuit, de la lumière et de l'obscurité; *mon plus cler jour* est une figure ambiguë, qui oscille entre la métaphore (jour = lumière, métaphore de la vie) et la synecdoque (jour = partie de la vie). Cette opposition — entre les vers 9 et 14 — a un sens profond : tant que le désir de la mort est rejeté, on peut en parler dans un langage clair et direct — le signifié est présenté de manière *immédiate* —; quand la mort est souhaitée, c'est au moyen d'une figure complexe — le signifié est présenté de manière *médiate*. Dans les deux cas, la mort est maintenue à distance, conjurée.

1. Signalons encore, avec « ma main pourra les cordes tendre... », une métonymie au second degré : « tendre les cordes du... luth » est métonymique pour « jouer du luth », qui est à son tour une métonymie de l'amour.

7. Un sonnet de Louise Labé *

O beaux yeus bruns [1], ô regars destournez,
O chaus soupirs, ô larmes espandues,
O noires nuits vainement attendues,
O jours luisans vainement retournez :
O tristes pleins, ô desirs obstinez,
O tems perdus, ô peines despendues,
O mile morts en mile rets tendues,
O pires maus contre moy destinez :
O ris, ô front, cheveus, bras, mains et doits :
O lut pleintif, viole, archet et vois :
Tant de flambeaus pour ardre une femmelle!
De toy me plein, que, tant de feus portant,
En tant d'endrois, d'iceus mon coeur tatant,
N'en est sur toy volé quelque estincelle.

Du point de vue syntaxique, le poème se divise en deux sections d'inégale longueur, séparées par un point d'exclamation. La seconde section consiste en une phrase complexe (v. 12-14), et la première — que la ponctuation (ou l'intonation, si le poème est dit) nous autorise également à traiter comme une seule phrase (v. 1-11) — se divise elle-même en deux parties : la première, très longue (elle va du vers 1 au vers 10), peut être considérée comme constituée d'une série de vocatifs, et la seconde, très brève (v. 11), est une proposition exclamative.

Sur le plan de la versification, le sonnet, qui est en décasyllabes, coupées selon le schème 4 + 6, se divise en deux quatrains à rimes

* Paru dans *Linguistics* 3 (1964) 62-83, sous le titre « Analyse structurale d'un poème français : Un sonnet de Louise Labé ».

1. Il s'agit du sonnet n° 1, que nous citons d'après *Poètes du XVI^e siècle* (Bibliothèque de la Pléiade), p. 281. Les éclaircissements suivants peuvent être utiles : *pleins*$_3$ = *plaintes*, *despendues*$_4$ = dépensées, *tatant*$_{13}$ = *touchant* (les chiffres souscrits indiquent le numéro d'ordre du vers).

embrassées (AbbA AbbA) et un sizain construit sur les rimes CCdEEd (les lettres majuscules indiquent les rimes masculines, et les minuscules, les rimes féminines). On peut décomposer ce sizain en deux tercets, ou encore, si on le compare aux deux quatrains, en un distique à rimes plates (v. 9-10) et un quatrain à rimes embrassées, symétrique et inverse des deux premiers quatrains, puisqu'ici ce sont les rimes féminines qui embrassent les masculines.

Ce début d'analyse permet déjà de relever une première source d'asymétrie ou de tension dans la structure du poème, tension qui réside dans le conflit entre la disposition syntaxique et la versification : d'une part, le texte se décompose en (10 + 1) + 3, d'autre part, il se divise en (4 + 4) + 6. Comme nous verrons plus loin que les vers 9 et 10 présentent certaines propriétés syntaxiques qui les distinguent des huit premiers, cette tension a pour effet de mettre particulièrement en évidence le premier tercet, véritable charnière du poème, et plus particulièrement le vers 11 : du point de vue des rimes, il « regarde vers la fin » du sonnet (*femmelle*$_{11}$ / *estincelle*$_{14}$), tandis que, du point de vue syntaxique, constituant à lui seul la seconde partie (la proposition principale) de la première phrase, il se relie, et s'oppose en même temps, aux dix premiers vers.

Les deux phrases (que nous désignerons désormais, respectivement, à l'aide des chiffres romains I et II) s'opposent, non seulement par leur différence en longueur absolue, mais aussi par l'inversion qu'elles présentent dans l'ordre de succession de leurs éléments *sélectionnant* et *sélectionné* (au sens de Hjelmslev) [1] : en I, le sélectionnant (la série de vocatifs) vient en premier, tandis qu'en II, c'est le sélectionné (*De toy me plein*) qui ouvre la phrase.

Les deux phrases présentent toutes deux un caractère syntaxique ambigu, mais pour des raisons différentes. Dans la première, l'ambiguïté tient au fait que, après la longue série de vocatifs des 10 premiers vers, on s'attendrait à trouver, d'abord une principale de forme prédicative, et ensuite, dans cette principale, un *thème* [2] impliquant la

1. La relation de *sélection* vaut entre deux termes d'un *procès* si la présence de l'un — le sélectionnant — implique la présence de l'autre, mais non vice versa; la distinction traditionnelle entre propositions principale et subordonnée est un cas particulier de la distinction sélectionné/sélectionnant. Cf. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language* (Madison, 1961), p. 25-28.

2. Ce terme traduit l'anglais *topic*, utilisé, notamment par Chao et Jakobson, comme terme générique recouvrant à la fois le sujet et l'objet d'une proposition.

seconde personne — ou deux thèmes impliquant la première et la seconde personnes, par exemple « O..., vous me... », ou « O..., je vous... », etc., comme c'est le cas notamment dans le sonnet qui suit immédiatement celui-ci dans les *Œuvres* de Louise Labé (« O longs desirs..., Estimez-vous croitre encore mes peines? »). Au lieu de cela vient une exclamative, dans laquelle ni la première ni la seconde personne ne figurent explicitement. Cette structure particulière de IB (je désignerai les deux parties de I par A et B respectivement) crée un élément de surprise qui — s'ajoutant aux éléments décrits plus haut — renforce la mise en relief du vers 11, et, du même coup, réagit sur l'interprétation syntaxique de IA : les groupes *O beaux yeus bruns*, etc., peuvent être interprétés, de manière ambiguë, aussi bien comme des vocatifs que comme de simples exclamations. On verra plus loin que cette ambiguïté n'est pas sans incidences sémantiques. Si l'on s'arrête à la seconde interprétation, le rapport logique entre IA et IB peut alors être présenté comme un rapport d'équivalence (A = B), et la phrase entière apparaît comme une transformation elliptique, exclamative, émotive, de la prédication équationnelle « les yeux bruns... sont autant de flambeaux... »

D'autre part, la disproportion, déjà notée, entre IA et IB, du point de vue de la longueur, prend un relief spécial si on considère une remarque de Séchehaye (*Essai sur la structure logique de la phrase*, p. 27) : « Au point de vue de la communication, le vocatif ou l'impératif ne sont là que pour éveiller ou diriger l'attention du sujet qui entend. La communication proprement dite se fait par le terme qui accompagne [1]. » Il y a donc un déplacement dans le poids relatif de l'élément principal et de l'élément secondaire, qui acquiert une autonomie propre.

En résumé, par rapport à une syntaxe « normale », la syntaxe de cette première phrase présente une série de déplacements — déplacement, dans la principale, de la syntaxe prédicative attendue à une syntaxe exclamative, déplacement d'un thème impliquant les deux

1. Séchehaye donne des exemples d'énoncés enfantins, du type : « Maman, regarde! » Notons qu'il ne fait qu'exprimer ainsi, dans un langage psychologique, exactement la même chose que ce que dit Hjelmslev, en termes purement formels. Une autre remarque de Séchehaye fait comprendre que l'on puisse interpréter I des deux manières que nous avons indiquées : « Faisant partie du sujet psychologique de l'énoncé, le vocatif ou le démonstratif s'opposent donc au prédicat et... *ils constituent le sujet* (N.R. au sens psychologique) *de la phrase*. » (*Ibid*, p. 28.)

premières personnes à un thème ne les impliquant pas, déplacement dans l'importance relative du « prédicat psychologique » (sélectionné) et du « sujet psychologique » (sélectionnant) — déplacements qui constituent de véritables métonymies grammaticales [1]; celles-ci viennent renforcer les métonymies sémantiques qui dominent le début du poème.

La seconde section (II) est une phrase complexe, composée d'une principale (*De toy (je) me plein*) dont dépend une subordonnée introduite par *que* (*que... quelque estincelle... n'est volé sur toy*); de celle-ci dépendent à leur tour deux propositions participiales (*portant...*, *tatant...*). Cependant, l'analyse de cette phrase soulève des difficultés : 1) il faut analyser : (*je*) *me plein / de toy* (verbe + objet) // *que* (valeur causale = *parce que*)... (proposition déterminant la principale dans son entier), plutôt que : (*je*) *me plein // que...* (objet) (*de toy* apparaissant alors comme redondant); 2) du point de vue formel, les deux propositions participiales dépendent de la proposition *que... quelque estincelle...*, alors que leur sujet sémantique apparaît seulement dans la principale (*De toy*), ou seulement comme complément de *est volé* (*sur toy*).

L'essentiel est de remarquer, d'abord, que les propositions ne sont pas dans un rapport simple — elles empiètent les unes sur les autres, notamment par l'usage des anaphores (*iceus*, *en*) —, ensuite et surtout, de comprendre que l'ambiguïté syntaxique se ramène en définitive à la place particulière occupée, à ses deux apparitions, par le pronom *toy*, présenté de manière indirecte, comme complément (*de...*, *sur...*), alors que, d'une part, la forme (*je*) *me plein que* pourrait rendre sa place dans la principale inutile, et que, d'autre part, après *que... portant...*, on l'attendrait plutôt en position de sujet. Le pronom est donc, à la fois, mis en évidence (cf. aussi l'inversion dans l'ordre des mots — *De toy me plein* — qui le met en tête de la phrase, immédiatement avant *me*) et présenté obliquement.

Si l'on compare maintenant I et II du point de vue syntaxique, on s'aperçoit que les deux phrases s'écartent toutes deux, mais en sens inverse, de la structure syntaxique « standard ». Dans I, les rapports syntaxiques sont simplifiés à l'extrême, réduits à la pure juxtaposition (non seulement A et B sont simplement juxtaposés, mais les différents

1. Sur ce sujet, cf. les remarques de Roman Jakobson, in *Style in Language*, T. A. Sebeok, éd., p. 100.

groupes qui composent A sont, avec l'exception (coordination) des vers 9 et 10, également liés par simple juxtaposition); de plus, on n'y rencontre pas d'anaphores. En II, les rapports syntaxiques sont complexes, hiérarchisés, les anaphores jouent un rôle important, les propositions sont entrelacées. De plus, si, en I, il y a peu d'inversions dans l'ordre des mots, et si, là où il y en a, elles sont assez simples, en II, l'inversion est la règle, elle est complexe, et se retrouve à tous les niveaux.

Tout le poème peut être considéré sous l'angle du rôle qu'y jouent les trois personnes de la conjugaison. Pour le comprendre, il faut distinguer trois plans :

1. nous avons d'abord les trois personnes grammaticales, en tant qu'elles désignent, d'une part les deux protagonistes, agent (première personne) et patient (seconde personne) du procès de l'énonciation [1], et, d'autre part, les « choses dont on parle » (troisième personne);

2. ensuite, sur le plan de la « matière du contenu », nous avons trois catégories de termes, qui constituent la matière sémantique brute du poème : le sujet aimant, l'objet aimé et diverses « réalités » — j'emploie ce terme pour éviter la confusion avec les « choses » de (1) — dont nous verrons plus loin qu'elles entretiennent des relations métonymiques et/ou métaphoriques avec le sujet aimant et/ou l'objet aimé ; ces trois termes ont en principe une affinité avec, respectivement, les première, deuxième et troisième personnes grammaticales;

3. enfin, sur le plan syntaxique, on peut distinguer différents types de syntaxe ayant une affinité avec, respectivement, la fonction expressive (de la première personne), la fonction conative (de la seconde personne) et la fonction référentielle (de la troisième personne) : ce sont, respectivement, les types de phrases exclamative, vocative (ou encore impérative) et déclarative.

Si, à partir de ces distinctions, on considère ce qui se passe dans I et II, on constate une double inversion : 1) à une syntaxe conative-expressive en I s'oppose une syntaxe déclarative en II; 2) en IA, des « réalités » sont converties en destinataires du message; autrement dit, des termes qui ont une affinité avec la troisième personne (qui relèvent normalement du contexte) sont transformés en « seconde

1. Sur ces notions, cf. R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963), chap. IX.

personne »; en IB, « une femmelle », désignant le sujet aimant, est à la troisième personne : un terme qui a une affinité naturelle avec la première personne est présenté de l'extérieur, comme un élément du contexte; en II, il y a coïncidence entre, respectivement, le sujet aimant et la première personne (*me plein*), entre l'objet aimé et la seconde personne (*De toy..., sur toy*), et entre les « réalités » et la troisième personne (*tant de feus... endroits... mon coeur... quelque estincelle*).

Tout ceci peut se résumer de la manière suivante : si on imagine un langage mythique, qui serait comme le pur langage de la passion, réduit au cri (à l'interjection, à la pure expressivité), et allant sans détour du sujet aimant à l'objet aimé, on constate que I et II s'en écartent également, chacun sur un point, mais de façon symétrique et inverse. En I, la syntaxe, réduite à sa plus simple expression, est aussi proche que possible du cri; en revanche, le sujet comme l'objet sont présentés d'une manière oblique, détournée — le sujet aimant devient une troisième personne [1], et l'objet aimé n'est évoqué que par le détour des métonymies de IA, qui prennent sa place de destinataire. En II, la syntaxe, complexe, discursive, est à l'opposé du cri, tandis que le sujet et l'objet sont présentés « à leur place » (de plus, les deux pronoms qui les désignent sont contigus : *toy, me*) [2].

Cette opposition peut être présentée dans un tableau :

	I	II
syntaxe : proche du cri/discursive	+	—
présentation droite/déplacée du sujet et de l'objet	—	+

1. Je reviendrai plus loin sur le cas du *contre moys*, où le sujet aimant est présenté à la première personne, quoique comme *objet* d'un verbe exprimant une action venant de l'extérieur.

2. Ces remarques rendent sans doute compte d'une des impressions « naïves » que produit ce poème : celle d'un mélange de passion et de rhétorique — mélange que l'on retrouve sans doute dans toute grande poésie, mais qui est exacerbé dans celle du XVI^e^ siècle en général, et de Louise Labé en particulier. D'autre part, elles gagneraient à être considérées du point de vue de ce que J. Lacan a avancé sur le caractère essentiellement métonymique du désir humain.

Considérons de plus près la structure morphosyntaxique, dans ses rapports avec la structure prosodique. Ici encore, il y a d'une manière générale opposition entre I et II : en I, les frontières des constituants syntaxiques coïncident avec les limites de vers, ou, à l'intérieur de ceux-ci, avec celles de hémistiches : ainsi, IB coïncide avec le vers 11, et la frontière entre ses deux constituants immédiats *Tant de flambeaux/ pour ardre une femmelle* coïncide avec la césure entre les quatrième et cinquième pieds : la hiérarchie syntaxique et la hiérarchie prosodique se recouvrent (sont redondantes). De même, en IA, les groupes nominaux coïncident avec des vers entiers aux vers 3 et 4, 7 et 8, avec des hémistiches aux vers 1 et 2, 5 et 6; aux vers 9 et 10, les groupes — du même niveau syntaxique que ceux que l'on vient de considérer — sont plus courts que des hémistiches, mais la division en hémistiches sert toutefois à séparer des unités qui se différencient à un autre point de vue (v. plus loin) : la césure passe entre les groupes précédés, et les groupes non précédés, de l'interjection *ô*.

En revanche, en II, la principale division syntaxique (entre principale et subordonnée) sépare le premier hémistiche du vers 12 de tout ce qui suit : une seconde division, à l'intérieur de la subordonnée, oblige à considérer tout ce qui va de *tant de feus* à *tatant* comme un tout : quoiqu'il n'y ait pas enjambement au sens traditionnel, syntaxe et prosodie se chevauchent; enfin, si le dernier vers correspond à une unité syntaxique, sa division en constituants immédiats (*quelque estincelle // n'en est volé / sur toy*) ne coïncide pas avec la division prosodique. D'une manière générale, donc, en II, organisation syntaxique et organisation prosodique ne sont pas redondantes.

Toutes les rimes sont grammaticales : les mots qui riment appartiennent chaque fois à une même catégorie grammaticale. Dans les quatrains, tous sont des participes passés, au pluriel, en fonction d'épithète; aux rimes masculines correspondent des mots masculins et aux rimes féminines des mots féminins. Aux vers 9 et 10, on trouve des substantifs, l'un au masculin pluriel (*doits*), l'autre au féminin singulier (*vois*) : cette divergence contribue à singulariser ces deux vers. Les vers 11 et 14 se terminent par des substantifs au féminin singulier (*femmelle/estincelle*), et les vers 12 et 13 par des participes présents, prédicats de *toy*. L'opposition des participes passés, en fonction d'épithètes, aux vers 1-8, et des participes présents, accompagnés d'un objet (*tant de feus portant, mon coeur tatant*), aux vers 12 et 13, contribue à marquer l'opposition entre les deux phrases I et II.

La longue série de vocatifs de IA présente un certain nombre de propriétés remarquables. La division, selon les rimes, en 1-8/9-10, est corroborée par la structure grammaticale. Les vocatifs sont entièrement régis par le principe de couplage [1] : des éléments, liés sémantiquement et/ou phoniquement, y occupent des positions syntagmatiques équivalentes, et cela à trois niveaux :

1. tous les groupes nominaux au vocatif sont comparables — ils ont tous une même relation avec la principale IB :

2. dans *ô / beaux yeus, ô / regars destournez*, etc., toutes les positions situées « à gauche » de la barre oblique sont parallèles, dans la mesure où elles entretiennent une relation identique avec celles qui sont « à droite » de la barre, et vice versa. Aux vers 9 et 10, toutefois, ce parallélisme est rompu : il vaut encore pour le début de chaque vers (*ô / ris, ô / front... ô / lut pleintif...*), mais il ne vaut pas pour *cheveus, viole...* En revanche, entre les éléments ainsi différenciés du reste, s'établit un autre parallélisme, du fait de la coordination :

(cheveus, bras), mains / et / doits
(viole), archet / et / vois

3. un autre parallélisme tient au fait que tous les éléments « à droite » de la barre (*ô / ...*) sont composés d'un déterminé et d'un déterminant [2], par exemple : *regars* (d) / *destournez* (D), *noires nuits* (d) / *vainement attendues* (D), etc. Ici encore, le parallélisme est rompu aux vers 9 et 10, où il ne se retrouve que dans *lut* (d) / *pleintif* (D); les autres termes se ramènent chaque fois à un seul mot.

1. Sur les couplages, cf. S. Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (La Haye, 1962), et notamment, p. 33 s., la définition des positions équivalentes comparables et parallèles.

2. *d* = déterminé, *D* = déterminant. En ce qui concerne *beaux yeus bruns*, on pourrait se demander s'il faut diviser *beaux* (D) *yeus bruns* (d), *beaux yeus* (d)/ *bruns* (D), ou encore *beaux* (D) / *yeus* (d) / *bruns* (D) (avec *beaux* et *bruns* sur le même plan). La pratique générale de l'analyse en constituants immédiats, ainsi que le parallélisme avec les autres groupes qui suivent, nous incitent à faire une première division binaire, dont un des membres (le déterminé) se subdivise à son tour en *d* et *D*. Comme, dans le contexte *ô / ..., beaux yeus* a plus de chances de se rencontrer seul que *yeus bruns*, nous considérerons la seconde solution comme la plus satisfaisante.

Les groupes vocatifs se répartissent dans les vers selon le schéma suivant :

v. 1 : deux groupes
v. 2 : deux groupes
v. 3 : un groupe
v. 4 : un groupe
v. 5 : deux groupes
v. 6 : deux groupes
v. 7 : un groupe
v. 8 : un groupe
v. 9 : six groupes
v. 10 : quatre groupes

Cette division contribue à distinguer les vers 9-10 des précédents, tout en introduisant une différenciation dans les quatrains : les vers 1 et 2 sont aux vers 3 et 4 comme les vers 5 et 6 sont aux vers 7 et 8. Cette disposition des quatrains (dont l'équivalent en termes de rimes serait une disposition par rimes plates — si on considère les vers deux à deux — ou par rimes croisées — si on considère les vers quatre à quatre) crée une dialectique avec la division selon le principe des rimes embrassées, où 1-4 : 2-3 :: 5-8 : 6-7. Les vers 9-10, qui ont des rimes plates, abolissent cette dialectique, en même temps qu'ils présentent un resserrement général des autres oppositions. En effet, 1) au point de vue du nombre relatif des groupes par vers, 9(+) : 10(—) :: 1-2(+) : 3-4(—)... : une opposition qui s'étalait sur un quatrain est ramenée aux dimensions du distique; 2) au point de vue du nombre total de groupes par unité prosodique, en 9-10, un vers tend à être l'équivalent d'un quatrain en 1-8 : le vers 9 compte à lui tout seul autant de groupes (six) que chaque quatrain; la ponctuation souligne cette équivalence : les deux points, qui signalent la division en quatrains, se retrouvent après le vers 9 et après le vers 10.

Ce resserrement, qui entraîne l'abolition de certaines tensions et l'exaspération de certaines autres, a une fonction en tous points comparable à celle d'un strette en musique, et il prépare l'explosion du vers 11.

L'opposition des vers 1-2, 5-6, d'une part, et des vers 3-4, 7-8, de l'autre, se retrouve dans leur structure interne : les groupes qui constituent les premiers, après la division en déterminant et déterminé, ne se laissent pas décomposer plus avant (à l'exception de *beaux yeux*

bruns); dans les seconds, les groupes voient chacun de leurs constituants immédiats se diviser à son tour en un déterminant et un déterminé :

noires/nuits/ /vainement/attendues
D d D d
jours/luisants/ /vainement/retournez
d D D d
mille/morts/ /en mille rets/ /tendues
D d D d
pires/maus/ /contre moy/destinez
D d D d

Ces deux groupes de deux vers se différencient encore : 1) aux vers 3 et 4, il y a chiasme des déterminants et déterminés dans le premier hémistiche, tandis que les seconds hémistiches sont parallèles (le déterminant est même identique, *vainement*); 2) aux vers 7 et 8, il y a parallélisme des premiers hémistiches — parallélisme accentué par les correspondances phoniques — tandis que les deuxièmes divergent (cette divergence est surtout apparente du point de vue sémantique) [1].

Notons encore que — dans les quatrains — la répartition des genres grammaticaux dans les groupes introduit une nouvelle division, qui recoupe les autres :

quatrain 1 : m m m f f m
quatrain 2 : m m m f f m

Un certain nombre d'équivalences phoniques [2] viennent consolider les diverses équivalences, syntagmatiques et prosodiques, relevées. Ici se pose la question du choix des critères retenus pour déterminer

1. On peut représenter ceci, schématiquement :

ou encore : 3/4 : ∨ + ∧ 7/8 : ∧ + ∨.

2. L'étude phonologique a été faite en se basant sur le système du français actuel — suivant l'exemple de Lynch (*Word* 9, 1953) et de Hymes (*Style in Language*). La justification théorique de cette approche est dans le principe que, le poème de Louise Labé continuant à avoir une valeur esthétique pour nous, il est nécessaire de l'analyser, sur tous les plans, dans les termes de notre propre système. Ce n'est évidemment là qu'un début. En principe, l'analyse devrait se faire, séparément, dans les termes de la langue du XVI^e^ siècle, et dans ceux de la langue du XX^e^; ensuite on étudierait les changements qui se produisent quand on passe d'un système à l'autre.

les équivalences phoniques. C'est une question qu'il faudrait traiter ailleurs sur un mode plus théorique, mais il n'existe certainement pas de critère unique ni de solution par tout ou rien. Les équivalences phoniques considérées comme pertinentes se situent sur une échelle continue, allant du plus au moins pertinent, et, selon qu'on est plus ou moins exigeant, on en retiendra peu ou beaucoup.

Abstraction faite des correspondances sémantiques, un point de vue très exigeant ne considérerait comme équivalents que les PHONÈMES identiques, occupant des positions prosodiques équivalentes au sens strict (c'est-à-dire ayant la même place dans des syllabes se trouvant, dans leurs vers respectifs, à la même distance de la rime) et correspondant à des unités ayant des fonctions syntagmatiques équivalentes — par exemple les /m/ de *morts*$_7$ et de *maus*$_8$. On peut adoucir cette exigence de diverses manières, par exemple : 1) en retenant comme pertinents des phonèmes distincts, mais ne différant que par un seul trait distinctif, et occupant des positions syntagmatiques et prosodiques équivalentes — par exemple, le /m/ et le /p/, d'une part, le /l/ et le /r/, d'autre part, dans *mille*$_7$ et *pires*$_8$ (des équivalences de ce genre peuvent être utilisées pour souligner à la fois une corrélation et une opposition sémantique); 2) en retenant des phonèmes identiques, mais occupant seulement des positions prosodiques *ou* syntagmatiques équivalentes — comme exemple du premier cas, on a le /t/ initial de *tristes*$_5$ et de *tems*$_6$, et comme exemple du second, le /a/ de *regars*$_1$ et de *larmes*$_2$; 3) en assouplissant la notion d'équivalence prosodique, par exemple en considérant comme équivalentes des positions — l'initiale d'une syllabe accentuée par ex. — qui ne se trouvent pas à la même distance de la rime; dans ce cas, les /p/ de *pleins*$_5$ et de *peines*$_6$ seront considérés équivalents.

On voit qu'il est possible d'adoucir l'exigence de diverses manières, et de façon progressive dans différentes directions. D'un autre côté, des critères d'un autre ordre peuvent jouer, et donner un poids particulier à des éléments qui, si on s'en tenait aux seuls critères énumérés plus haut, ne seraient pas retenus : je pense notamment aux faits de cumul, et aux récurrences. Comme exemple de cumul, on a *bruns*$_3$ et *pleins*$_1$, qui, tout en ne satisfaisant pas à nos premiers critères (il y a seulement équivalence prosodique, et tous les phonèmes sont différents), méritent d'être retenus, parce que, à l'intérieur d'une structure syllabique identique, on trouve une suite de phonèmes

qui, occupant des positions équivalentes, ne diffèrent chaque fois que par un seul trait distinctif : /b/ : /p/ :: lâche : tendu, /r/ : /l/ :: discontinu : continu, /œ/ : /ɛ/ :: grave : aigu. Quant aux faits de récurrence, nous en avons un exemple frappant dans *O noires nuits*$_3$ / *O mille morts*$_7$, où l'équivalence /n/-/m/ (toutes deux sont nasales, mais s'opposent comme aigu/grave) est soulignée par la répétition.

Enfin, certains phénomènes d'ordre dynamique doivent être pris en considération : ainsi, même si des phonèmes, occupant des positions équivalentes dans des vers différents, ne sont pas identiques, il peut y avoir parallélisme dans la direction suivie, selon une certaine dimension, par deux séries de phonèmes. Aux vers 1 et 2, (*z*)*yeus bruns* et *soupirs* sont assez différents dans leur structure phonématique, mais ils présentent une équivalence sensible, si l'on considère le mouvement global de chaque hémistiche, selon les dimensions vocaliques grave/aigu et arrondi/non arrondi (bémolisé/non bémolisé) :

grave, arrondi ← o bo z jø brœ / o ʃ o supir → aigu, non arrondi

Ceci dit, il semble qu'il soit possible de grouper un certain nombre de faits d'équivalences phoniques en deux tableaux. Dans le premier sont notées toutes celles qui, liant deux vers contigus (respectivement 1 et 2, 3 et 4, 5 et 6, 7 et 8), tendent à consolider la division grammaticale selon le nombre et la constitution des groupes au vocatif. Dans le second sont notées celles qui soulignent la division de ces huit vers en deux quatrains (on confronte les vers 1 et 5, 2 et 6, 3 et 7, 4 et 8) [1].

TABLEAU I

1/2	*o* bo *z* jø *brœ*	*o ʀaɡar deturne*
	o ʃo supir	*o larmə z epɑ̃dy*(ə)
3/4	*o* nwarə *nyi*	*venəmɑ̃* t *atɑ̃dy*(ə)
	oʒ ur lyizɑ̃	*venəmɑ̃ rəturne*
5/6	*o tristə plɛ̃*	*o dezir z ɔbstine*
	o tɑ̃ pɛrdy	*o pənə depɑ̃dy*(ə)
7/8	*o milə mɔr* (z)	*ɑ̃ milə tɛ tɑ̃dy*(ə)
	o pirə mo	kɔ̃trə *mwa destine*

1. Les phonèmes, qui sont liés par l'une quelconque des correspondances envisagées, sont en italique.

TABLEAU II

1/5	o bo z jo *brᾶ*	*o ragar deturne*
	o tristə *plɛ̃*	*o dezir z ɔbstine*
2/6	*o ʃo supir*	*o larmə z epũdy(ə)*
	o tᾶ perdy	*o pɪnə depᾶdy(ə)*
3/7	*o nwarə ɲyi*	vɛnəmᾶ t *atᾶdy(ə)*
	o mile mər (z)	ᾶ mile tu *tᾶdy(e)*
4/8	*o ʒur* lyizᾶ	vɛnəmᾶ rətutne
	o pirə mo	kɔ̃trə *mwa* destine

Un autre tableau, groupant par deux les vers qui, dans chaque quatrain, riment (1/4, 2/3, 5/8, 6/7), ne donne pas beaucoup de résultats, sauf, dans une certaine mesure, pour les vers 5 et 8 (premier hémistiche) :

/o *t*ristə *plɛ̃*
/o *p*irə *m*o/

La principale observation que suggère l'examen du tableau II, c'est — outre que les rimes sont très riches et portent, pratiquement, sur deux et même trois syllabes — que certains éléments, occupant des positions équivalentes, et présentant des traits phoniques communs (*tertium comparationis*), s'opposent par d'autres traits, soulignant ainsi une opposition des deux quatrains qui se retrouve sur le plan sémantique. Ainsi, à la rime, dans l'avant-dernière syllabe, les vers 1 et 4 s'opposent aux vers 5 et 8 comme grave à aigu (/deturne, rəturne/ — ɔ/bstine, destine/). L'opposition phonique entre les quatrains est particulièrement marquée aux vers 1 et 5 — cf. l'opposition /brɛ̃/ — /plɛ̃/, déjà signalée, et aussi celle entre /rəgar/ et /dezir/ — qui vaut entre deux mots ayant même position et même structure syllabique (et qui de plus sont liés sémantiquement : le regard est l'expression du désir).

Digne d'être retenue est aussi la séquence — identique dans les deux quatrains — des consonnes initiales de l'avant-dernière syllabe des vers : /t-, p-, t-, t-/ les deux fois. Ceci vient en quelque sorte souligner l'intersection de deux divisions grammaticales, selon le nombre et la constitution des groupes, et selon la répartition des genres (masc./fém.) dans ces groupes.

Dans le sizain, par opposition aux quatrains, les rimes sont assez pauvres : elles ne remontent pas en deça de la dernière syllabe, et même, aux vers 9-10 et 11-14, elles sont dépourvues de consonne d'appui (*d*oits/*v*ois, *f*emmelle/estincelle). Les vers 9 et 10, toutefois, présentent, dans le déroulement des voyelles, une convergence frappante, qui accentue leur caractère de « strette »; on peut la représenter schématiquement de la manière suivante :

9: /o – i – o – ɔ̃ – ə – ø – a – ɛ̃ – e – wa/

10: /o – y – ɛ̃ – i – i – o – a – ɛ – e – wa/

Les quatre derniers vers présentent moins d'équivalences phoniques. Signalons toutefois celle qui, au vers 11, lie *flambeaus* et *femmelle*, ainsi que celle qui, formant un réseau complexe de corrélations et d'oppositions, unit le premier hémistiche du vers 11 à celui du vers 12 :

TABLEAU III

11/12	*tᾶ də flᾶbo*
	də twa mə plɛ

Ce trait est un de ceux qui, rattachant le vers 11 aux suivants, contribuent à dessiner les contours d'un simili-quatrain final. Notons que, dans ces deux cas, les éléments phoniquement équivalents ne le sont pas grammaticalement : ils ont dans la phrase des fonctions différentes. C'est un trait que, sur un autre plan, on retrouve dans le parallélisme des trois groupes *Tant de flambeaus, tant de feus, tant d'endroits* — qui ont chaque fois une fonction syntaxique différente; ce trait participe à l'opposition générale, analysée plus haut, entre les deux parties I et II [1].

Sur le plan des tropes lexicaux, on pourrait, à première vue, retrouver une opposition, entre I et II, analogue à celles décrites plus haut : en I, on part d'une démarche métonymique pour aboutir à une métaphore, et, en II, c'est l'inverse. En fait, les choses sont plus complexes,

1. Signalons encore la rime intérieure, à l'hémistiche, *endroits*$_{12}$ / *toy*$_{14}$, qui elle aussi, unit des éléments syntaxiquement dissemblables.

et le rapport sur ce plan entre I et II est à la fois d'inversion et d'intégration.

En IA, dans la mesure où tous les groupes sont positionnellement équivalents, sans liens syntaxiques autres que la pure juxtaposition, il est utile d'envisager systématiquement les relations sémantiques qu'ils contractent selon deux axes 1) syntagmatique — quelles sont les relations, de contiguïté ou d'équivalence, qui lient les termes présents dans le texte? — et 2) paradigmatique — quelles sont les relations qui lient ces termes, respectivement, au sujet aimant et à l'objet aimé?

Syntagmatiquement, les quatre termes des vers 1 et 2 sont tous dans des rapports de contiguïté — contiguïté simple dans le cas de *regars, soupirs, larmes,* rapport de l'organe à la fonction (*yeus / regars*) ou du producteur au produit (*yeus / larmes*); tous sont dans des rapports de contiguïté divers avec le corps humain, spécialement le visage. D'autre part, dans chaque vers, le premier terme s'oppose au second comme qualifié statiquement (*beaux* yeus *bruns, chaus* soupirs) à qualifié dynamiquement (regars *destournez,* larmes *espandues*). Les deux groupes des vers 3 et 4 sont à leur tour dans un rapport de contiguïté, d'abord entre eux (le *jour* succède à la *nuit*), et aussi avec les termes des vers 1 et 2, auxquels ils fournissent un cadre temporel. Mais, d'autre part, la relation sémantique entre le jour et la nuit est complexe, elle oscille entre la contiguïté et l'antonymie : comme celles du blanc et du noir, de la vie et de la mort, etc., les images du jour et de la nuit constituent deux termes polaires; ce rapport d'antonymie est souligné, à la fois par le strict parallélisme des déterminants (*vainement attendues/vainement retournez*) ainsi que par l'antonymie des épithètes (*noires/luisants*), antonymie qui est elle-même accentuée par un chiasme. On peut donc résumer le mouvement du quatrain en disant que, parti d'une démarche fondée exclusivement sur la contiguïté, il finit sur une esquisse, ambiguë, de métaphore.

Dans le second quatrain, les quatre termes des vers 5 et 6 sont également dans des rapports de contiguïté — contiguïté simple, ou encore rapport de cause à effet (par ex. entre *desirs obstinez* et *tems perdus*); tous désignent des activités d'un sujet : il y a donc, entre les vers 1-2 et 5-6, un rapport de contiguïté également, ils sont entre eux comme le corps est à l'esprit, le manifesté au manifestant

(les *regars* expriment les *desirs* [1], les *soupirs*, les *larmes*, manifestent les *pleins*...). De plus — et ceci répond au contraste statique/dynamique noté dans les deux premiers vers — le premier terme, au vers 5 et au vers 6, s'oppose au second comme (relativement) passif à (relativement) actif (*tristes, perdus/obstinez, despendues*). Enfin, entre la fin (v. 3-4) du premier quatrain, et le début du second, il y a également contiguïté sémantique : les *tristes pleins*, les *tems perdus*..., sont le fruit de l'*attente vaine*....

Aux vers 7 et 8, la nature des relations change : *morts* et *maus* sont dans un rapport d'équivalence, noté explicitement par la comparaison (maus *pires* que la mort); de plus, *mille morts* traduit dans un langage métaphorique tout ce qui a été énoncé jusque-là sous une forme métonymique, et *pires maus* annonce, également dans une forme métaphorique, ce qui sera dit aux vers 9 et 10; enfin la métaphore des *rets* est une première esquisse des métaphores guerrières ou chasseresses qui domineront la fin du sonnet.

Le rapport étroit qui, comme on vient de le voir, lie le début du second quatrain au début du premier, ainsi que les équivalences syntaxiques, prosodiques [2] et phoniques (v. tableau II), entre les vers 3-4 et 7-8, tend à mettre en relief l'équivalence sémantique *nuits/morts*; les *nuits*, métonymie de l'amour, se chargent, rétrospectivement, d'une valence supplémentaire, qui éclaire le choix de l'épithète *noires* (plutôt que, par ex., *douces*, etc.) : en filigrane, d'une manière très atténuée, se dessine l'équivalence traditionnelle entre l'amour-passion et la mort.

Par leur aspect nettement métaphorique, les vers 7 et 8 anticipent sur le mouvement général du sonnet. Ce caractère anticipatif se retrouve dans un trait, que nous avions provisoirement laissé de côté — la présence, dans la section I, qui désigne les protagonistes de façon oblique, du *contre moy*$_8$. On peut donc dire qu'un mouvement qui, sur deux plans (opposition entre une démarche métonymique et une démarche métaphorique, présentation oblique/directe des protagonistes), ordonne la structure du sonnet dans son ensemble,

1. Remarquons aussi l'ambiguïté, due à l'opposition *destournez*$_3$ / *obstinez*$_5$.
2. La combinaison des divisions syntaxique et prosodique donne aux vers 3, 4, 7 et 8 la même distribution des accents, selon le schéma :
— — — — / / — — — / — — — / /

se retrouve, sous une forme en quelque sorte miniaturisée, au niveau des seuls quatrains [1]. De plus, la présence du *contre moy* au vers 8 souligne l'opposition des quatrains et des tercets, en s'opposant visiblement au *sur toy* du vers 14 : les quatrains trouvent leur point culminant dans la présentation du « Je » comme objet passif d'une action présentée comme réelle; les tercets se terminent par la présentation du « Tu » comme objet passif d'une action non réalisée.

Si on passe maintenant aux rapports sémantiques que les groupes des quatrains entretiennent avec les protagonistes — sujet aimant et objet aimé — on constate facilement que ces rapports sont tous d'ordre métonymique, qu'il s'agisse du rapport de la partie au tout (*o beaux yeus bruns*), de celui de l'activité à l'agent (*o regars destournez, o peines despendues*, etc.) ou au patient (*mille morts... tendues, pires maus / moy*). Toutefois, une ambiguïté surgit : si les *beaux yeus bruns*, comme, plus loin, les *ris*, le *front...*, la *vois*, semblent être, sans équivoque, des synecdoques de l'objet aimé, on peut se demander qui, du « Je » ou du « Tu », pousse ces *soupirs*, qui répand ces *larmes*, qui *attend* ces *nuits*, qui s'*obstine* dans ces *desirs*, qui *dépense* ces *peines*, etc. Si l'on se base sur l'équivalence positionnelle entre tous les groupes, ainsi que sur les étroits rapports de contiguïté sémantique qui, comme nous venons de le voir, lient entre eux tous les termes des vers 1 et 2, 5 et 6, il semble que tous ces comportements doivent être attribués à l'objet aimé, au « Tu » : alors toute cette première partie apparaît comme une vaste métonymie de la comédie de l'amour,

1. Ce qui confirme cette interprétation, c'est le fait que, de même que les vers 7-8 annoncent la fin (11-14) du sonnet, de même, le vers 6 présente à certains égards un resserrement qui l'apparente au strette des vers 9-10. En effet : 1) les groupes au vocatif s'y terminent tous deux par des participes passés, alors qu'aux vers 1, 2 et 5, les déterminants sont, dans le premier groupe de chaque vers, des adjectifs épithètes antéposés, par opposition aux participes passés postposés du second groupe; 2) il existe des correspondances phoniques frappantes entre les hémistiches :

o tã pɛrdy
o pena depãdy(a)

Autrement dit, le second quatrain, parallèle au premier à toute une série de points de vue, introduit toutefois une augmentation de la tension. Ajoutons que, de même qu'il y a un parallélisme phonique entre les hémistiches du vers 6, de même on trouve un couplage entre les éléments du vers 7 :

o mille morts
en mille rets tendues

de l'entreprise de séduction menée par l'autre [1]. Mais, d'un autre côté, beaucoup de ces termes, pris en eux-mêmes, et rapportés à la plainte finale (v. 11-14), peuvent être conçus comme signifiant l'amour sincère, éprouvé par le sujet. En d'autres termes, les mêmes mots peuvent être considérés — à la manière de ces formes ambiguës, chères aux Gestaltistes, dont telle partie est vue tantôt comme figure, tantôt comme fond — comme relatifs, tantôt à la *cause* (les actes, comportements, sentiments de l'autre) et tantôt à l'*effet* (les sentiments du sujet). En vérité, l'ambiguïté est même double, car ce n'est que dans la seconde partie, et même seulement dans le dernier vers, qu'on nous suggère, dans un langage métaphorique, que la cour menée par l'autre n'était pas sincère. On a donc le tableau :

ambiguïté { « Je » ; « Tu » { amour sincère ; amour simulé }

L'ambiguïté ne doit pas être éliminée, elle est inhérente à la structure même du texte. Ce qui d'ailleurs la rend possible, ce qui permet aux mêmes mots de se référer aussi bien au « Je » qu'au « Tu », c'est le paradoxe d'une société où les règles du jeu veulent que, sincère ou non, l'homme fasse la cour à la femme, et où la bienséance commande que la femme, aimante ou non, ne se laisse pas aller à ses sentiments. D'autre part, sur le plan des effets de sens, toute une dimension imaginaire, de projections et d'identifications, est introduite.

Il faut cependant bien noter que l'ambiguïté n'est pas présente constamment dans les dix premiers vers; il y a des fluctuations. Dans le premier quatrain, on part d'un terme dont la référence au « Tu » semble non équivoque, pour aller vers des références de plus en plus ambiguës; on atteint même, au vers 4, un terme qui ne se réfère directement ni au « Je » ni au « Tu » (cf. le participe passé

1. Cette interprétation trouve une confirmation dans d'autres sonnets de Louise Labé, notamment les sonnets XIX et XXII. Cf. par ex. :

Où estes vous, pleurs de peu de durée?
Et Mort par qui devoit estre honorée
Ta ferme amour et iteré serment?
Doncques c'estoit le but de ta malice
De m'asservir sous ombre de service?

(sonnet XXII, Pléiade, p. 289).

retournez : c'est celui d'un verbe intransitif, et, contrairement aux participes passés précédents, il n'implique pas d'agent sous-entendu) [1]. Le second quatrain présente un mouvement inverse : on part de termes à référence ambiguë, pour aboutir, d'abord (v. 7) à un terme qui se réfère sans ambiguïté au « Je » comme au « Tu », les deux références étant nettement distinctes (*tendues*, par toi, contre moi), et, enfin, au vers 8, à un terme qui inclut explicitement le « Je » (*contre moy*), tout en se référant clairement au «Tu » (*destinez*, par toi). Quant aux vers 9 et 10, leur référence au « Tu » est claire.

Le premier tercet pousse à son maximum, et dénude, si l'on peut dire, le contraste, esquissé seulement jusque-là [2], entre une démarche fondée sur la contiguïté et une démarche fondée sur l'équivalence.

Aux vers 9 et 10, on assiste à une véritable exaspération de la démarche métonymique, qui gouverne toutes les relations, syntagmatiques et paradigmatiques : l'image de l'être aimé est littéralement volatilisée en une série de métonymies, réduites chaque fois (à la seule exception de *lut pleintif*) à un seul mot. Il y a comme un glissement vertigineux : du sourire (*ris*), on monte au *front*, puis aux *cheveux*, d'où on descend aux *bras*, aux *mains*, aux *doigts*, qui se prolongent par le *luth* (dont on joue directement avec les doigts des deux mains), le luth, dont les accords sont soutenus par la *viole*, que l'on frotte avec un *archet*, le tout accompagnant la *voix* [3]. Notons

1. C'est aux vers 3 et 4 que l'ambiguïté atteint son maximum : elle s'y démultiplie littéralement. Non seulement on peut se demander *qui* — de *moy* ou de *toy* — « attend vainement ces nuits », mais encore *pourquoi*. Est-ce pour trouver, après ces *soupirs*, ces *larmes*, le repos, le sommeil? Ou est-ce dans l'espoir de retrouver l'amant (l'amante)? Il y a de plus une ambiguïté au niveau de l'opposition *nuits/jours*. Nous avons déjà noté que le statut formel de la relation sémantique entre le jour et la nuit est ambigu, à cheval sur l'antonymie et la contiguïté. Mais, d'un autre côté, tous deux en viennent également à évoquer, par métonymie, la présence/absence de l'amant (de l'amante) : ainsi, antonymes d'un point de vue, ils sont, d'un autre point de vue, équivalents au sens restreint du terme.

2. Dans les quatrains, le passage d'une démarche à l'autre était en quelque sorte graduel : on passait d'une synecdoque (rapport concret, *in praesentia*) à une métaphore (*in absentia*) par l'intermédiaire de métonymies de plus en plus abstraites; la métaphore des vers 7 et 8 apparaissait comme un passage à la limite de la métonymie.

3. On pourrait à première vue considérer que, entre le luth et la viole, tous deux instruments de musique à cordes, le rapport sémantique est d'équivalence; en fait, c'est la contiguïté qui prime : ce que présente le vers 10, ce sont tous les éléments traditionnels du concert profane au XVI[e] siècle : la chanson de luth, avec la viole jouant la partie de basse.

que ce glissement est l'analogue d'une caresse [1], et qu'il reste, si l'on peut dire, à la *périphérie* de l'objet aimé : en particulier, la *bouche*, objet « central » et privilégié, n'est évoquée qu'indirectement, métonymiquement, par ses fonctions (sourire, chanter); en même temps, elle est mise en évidence, étant évoquée au début et à la fin du mouvement. Toute la première partie (IA) peut d'ailleurs être considérée comme décrivant deux boucles, successives et concentriques, dont le point de départ et le point d'aboutissement coïncident avec le visage de l'être aimé (*yeux... ris... voix*).

Paradigmatiquement, les vers 9 et 10 forment un contraste : le premier présente des synecdoques — naturelles — de l'objet aimé, et le second des métonymies proprement dites — culturelles, musicales; la *voix*, qui clôt la série, participe des deux aspects — introduisant, entre les deux vers, une convergence qui coïncide de façon frappante avec celle que nous avions constatée sur le plan phonique. A vrai dire, les instruments de musique — qui apparaissent ici au point culminant de IA — se rattachent par une double relation métonymique à l'objet aimé : d'une part, ils se situent dans le prolongement du glissement dont nous venons de parler, et, d'autre part, « si la musique est l'aliment de l'amour », ils signifient directement l'amour (sincère ou simulé) du « Tu » pour le « Je ».

Le vers 11 — dont l'analyse syntaxique et prosodique indiquait clairement la place privilégiée dans l'économie du poème — introduit une rupture : aux métonymies succède une double métaphore. Sur le plan syntagmatique, toutes les métonymies précédentes sont traduites en une métaphore (*flambeaus*); d'autre part, la femme, le « Je » du poème, est présentée métaphoriquement (*une femmelle*) — il y a donc projection, sur la chaîne, d'une relation qui, jusque-là (à la seule exception du *contre moy*), avait été traitée paradigmatiquement.

Le contraste entre les vers 9-10 et 11 est également porté à un paroxysme au point de vue des champs sémantiques d'où sont tirées les images. Du monde humain, on passe au monde animal, d'une scène d'intérieur, à une scène d'extérieur, de l'atmosphère courtoise et raffinée d'un concert de chambre, à un climat de brutalité, voire

1. Ce mouvement de caresse, se portant sur les instruments de musique, s'outrepasse lui-même; on peut voir ici un élément de fétichisme.

de crudité. La métaphore semble surdéterminée : d'une part, il semble bien qu'il s'agisse, littéralement, d'une femelle en chaleur; d'autre part, les *flambeaus*, rapprochés des *rets*$_7$, ainsi que la métaphore finale, font penser à une chasse : l'entreprise de séduction devient une chasse aux flambeaux, la femme une bête traquée (peut-être pourrait-on aussi penser à un bûcher?).

De toy me plein$_{12}$: cette proposition présente plusieurs particularités qui la différencient de tout le reste du poème : 1) non seulement, comme nous l'avons vu, les deux protagonistes (« sujet aimant » et « objet aimé ») coïncident avec les première et deuxième personnes grammaticales, mais — c'est le seul cas dans tout le poème — l'agent et le patient du procès de l'énonciation coïncident avec, respectivement, l'agent et le patient du procès de l'énoncé; le « sujet aimant » est sujet grammatical d'un verbe dont l' « objet aimé » est l'objet; 2) cas unique également dans tout le poème, il n'y a aucun recours au langage figuré; ceci est d'autant plus frappant que le passage en question est immédiatement précédé et suivi par deux métaphores.

Que, tant de feus portant.... Après cette intrusion apparente du « réel », voici une nouvelle métaphore, empruntée cette fois au domaine de la guerre, et très précise : « porter des feus » est métonymique pour « tirer des coups de feus », et on peut penser que les armes de l'époque ne devaient pas toujours éviter, au tireur, le retour de *quelque estincelle* [1]. Cette métaphore se rattache à celle du vers 11 par un double lien, par équivalence (entre deux entreprises de destruction), et par contiguïté (entre *flambeaus* et *feus*). Dans cette seconde partie, le rapport entre démarche métaphorique et démarche métonymique change. En I, on était parti d'une démarche fondée exclusivement sur la contiguïté, pour aboutir, par des oscillations de plus en plus marquées, à la pure métaphore du vers 11. Ici, le rapport n'est plus d'oscillation entre deux pôles, mais d'intégration, d'englobement : le poème s'installe dans la métaphore, qui se développe au moyen de relations métonymiques (entre *feus* et *coeur*, *endrois*, *coeur* et (moy), et surtout entre *feus* et *estincelle*). La seconde partie réalise donc de ce point de vue une synthèse entre

1. Une variante plus traditionnelle de cette métaphore est, dans le sonnet II, celle des flèches que décoche Amour.

des démarches que la première opposait; la métaphore intériorise la métonymie.

Pour bien comprendre cette dernière partie, posons que le message du poème peut être ramené à une série de transformations opérées sur la proposition « Je t'aime ». Réduisons cette proposition à ses éléments : nous avons un agent (« Je »), une action (« aimer ») et un patient (« Tu »).

En IA, les transformations consistaient à rendre chaque terme ambigu; on ne savait trop qui, du « Je » ou du « Tu », était agent ou patient; de plus, en admettant que le « Tu » était agent, on ne savait si l'action était vraie (sincère) ou fausse (simulée).

IB forme une transition et, en II, l'ambiguïté disparaît. Mais 1) l'agent et le patient sont intervertis : « J'agis sur toi » devient « Tu agis sur moi » (*tant de feus portant..., mon cœur tatant*); 2) l'action, de « bonne », devient « mauvaise » : « aimer » > « faire mal »; au total donc, « Je t'aime » apparaît sous la forme « Tu me fais mal ».

La revendication finale peut être interprétée comme une transformation de la phrase : « Je me plains que, alors que je t'aime, tu ne m'aimes pas. » Celle-ci subit un gauchissement significatif. Au lieu d'une transformation qui respecterait la symétrie des propositions (« Je t'aime » / « Tu ne m'aimes pas » devenant « Tu me fais mal » / « Je te fais mal »), on a : 1) l'opposition d'une action « exagérée » et d'une action « diminuée » (*portant, tatant*/*volé sur..., tant de*/*quelque*); notons à ce propos le contraste entre les synecdoques périphériques du « Tu », aux vers 9-10 — qui étaient l'analogue verbal d'une caresse, d'un mouvement allant du sujet aimant à l'objet aimé — et la synecdoque « centrale », « profonde », du « Je », au vers 13 (*mon coeur*); les mouvements qui vont du « Je » au « Tu » restent en surface, ceux qui vont du « Tu » au « Je » pénètrent en profondeur; 2) au vers 14, le « Je », au lieu d'être agent de l'action qui a le « Tu » pour patient, disparaît. L'action (*n'en est volé*) apparaît comme un simple corollaire de celle du « Tu » sur le « Je »; l'*estincelle* est un sous-produit des *feus*.

La seule trace qui reste du « Je » au vers 14, c'est — dans le dernier mot du sonnet — le genre grammatical de *estincelle*. Dans les quatre derniers vers, en effet, les noms qui figurent le « Tu » et le « Je » sont au masculin dans le premier cas (*flambeaus*, *feus*), et au féminin dans le second (*femmelle*, *estincelle*).

Tout concourt donc à donner, du désir du sujet, une expression oblique : formulé d'abord de manière ambiguë (IA), puis sous une forme inversée (v. 11-13), il finit proprement par s'évanouir. De ce point de vue, la proposition « De toy me plein » prend un relief saisissant : le seul moment, dans tout le poème, où le « Je » s'adresse *en personne* au « Tu », c'est pour s'en plaindre. Autrement dit, là encore, il y a déplacement : du registre du désir (« Je t'aime », « Je te veux »), on passe à celui de la demande [1].

Quelques remarques générales pour terminer.

1. Il semble bien que, des différents aspects étudiés au cours de cette analyse, tous n'aient pas une égale importance. Par exemple, beaucoup des correspondances phoniques relevées semblent destinées à consolider des relations établies sur d'autres plans, plutôt qu'à apporter un message propre : une traduction, une évolution de la langue, qui les élimineraient tout en respectant le réseau des autres relations, conserverait l'essentiel. Il faut donc envisager l'idée d'une distinction entre fonctions esthétiques primaires et secondaires, celles-ci servant seulement à approfondir le caractère d'*objet absolu* du poème, sans contribuer directement à façonner son *message*. La question se poserait alors de savoir, quand on passe d'un poème (ou d'un poète, d'une école) à un autre, à quels éléments (à quels niveaux) sont dévolues, respectivement, les fonctions primaires et secondaires.

2. Un problème connexe, qui se pose avec une acuité particulière en poésie, est celui de la redondance des différents niveaux : dans quelle mesure a-t-elle une valeur cumulative, et dans quelle mesure est-elle « triviale »?

On peut poser en principe que des équivalences entre niveaux n'ont d'intérêt que si elles s'accompagnent de différences. Par exemple, en IA, la redondance du son et du sens est triviale dans *O...*, *ô...*, etc., dans la mesure où, à une équivalence sur le plan du sens, correspond exactement une équivalence sur le plan du son, sans plus. Elle est significative en revanche dans *noires nuits*$_S$/*mille morts*$_S$, où ressemblances et différences s'entremêlent, sur les deux plans. De même,

1. Cf. J. Lacan, Séminaire sur « Le désir et son interprétation », résumé par J. B. Pontalis, in *Bulletin de Psychologie*, Sorbonne, 1959-60.

si la redondance des divisions syntaxiques et prosodiques en I est digne d'être notée, c'est parce qu'elle s'oppose à la non-coïncidence des divisions en II.

3. Revenons sur l'idée que le poème peut être compris comme le résultat d'une série de transformations appliquées à la proposition « Je t'aime ». On remarquera ici une certaine analogie avec la méthode de l'analyse transformationnelle en syntaxe. Chomsky [1] a montré que la meilleure manière — et la plus simple — de rendre compte des types de phrases les plus complexes d'une langue donnée, consiste à les ramener à des séries de transformations opérées sur des phrases de structure très simple (dites *kernels*). Ne pourrait-on pas concevoir qu'une grammaire transformationnelle suffisamment complexe — qui aurait incorporé l'étude des relations lexicales, et notamment des tropes — soit un jour en mesure de décrire la structure d'un poème en termes de transformations opérées sur un ou plusieurs *kernels*? La poésie lyrique, où les thèmes — qui correspondraient à ces *kernels* — sont peu nombreux et en général simples, pourrait fournir un vaste champ à ce genre d'analyse. Cette méthode permettrait d'aborder l'étude, fondamentale en analyse structurale, des *variantes* : a) on différencierait des poèmes ayant des sujets voisins, en montrant qu'ils sont le résultat de transformations différentes opérées sur des *kernels* identiques; b) on rapprocherait des poèmes différents, en montrant qu'ils résultent de l'application de transformations identiques à des *kernels* différents [2].

Notons enfin que cette méthode ne serait pas neuve; elle s'apparenterait à la démarche suivie par Freud, par exemple, quand il définissait les différents types de la paranoïa à partir de différentes transformations de la phrase « Ich liebe ihn » (cf. in *Cinq psychanalyses*, « Le président Schreiber »).

1. Cf. *Syntactic Structures*, La Haye, 1957. (Tr. fr., 1969.)

2. Un exemple frappant de ce deuxième cas est fourni par la comparaison du sonnet XIII (Pléiade, p. 285) de Louise Labé (« Tant que mes yeus pourront larmes espandre... ») et du sonnet « Si par peine, et sueuer, et par fidélité... », de Du Bellay (*Regretz*, Pléiade, p. 464).

8. Sur un vers de Charles Baudelaire *

0. On voudrait ici, à partir de l'analyse minutieuse d'un vers isolé, donner quelques indications sur les lumières que la méthode structurale peut apporter à l'étude de certains problèmes de poétique, notamment les suivants :

(1) Comment rendre compte d'une manière simple de la complexité et de la richesse « rythmiques » de tel vers particulier, ainsi que des phénomènes dits d' « harmonie du vers »?

(2) Comment aborder la question, si controversée, des correspondances entre le son et le sens en poésie?

Quatre principes doivent guider l'analyse :

(a) elle doit toujours porter, non sur des termes, considérés comme des « choses en soi », mais sur des relations. Ce principe implique, entre autres choses, que l'on accorde une égale attention aux différences et aux similitudes;

(b) une place centrale doit être donnée à la notion de NIVEAU; on admet que la manière la plus simple de rendre compte de la complexité des faits revient à distinguer différents niveaux linguistiques abstraits — tels que ceux de la syntaxe, de la phonologie, de la métrique, etc.; à chaque niveau pris séparément, une analyse relativement simple sera possible, et la complexité sera restituée par la mise en relation des différents niveaux;

(c) les problèmes qui impliquent la substance (au sens hjelmslévien du terme, et qu'il s'agisse de la substance sémantique ou de la substance phonique) doivent autant que possible être traités après qu'auront été résolus les problèmes de forme. C'est ce principe qui nous impose de n'aborder le problème 2 qu'après le problème 1;

* *Linguistics* 17 (1965), p. 69-77.

(d) on part de l'hypothèse que le langage poétique se distingue du langage ordinaire en ce qu'il superpose, dans la chaîne syntagmatique, aux relations ordinaires fondées sur la contiguïté (concaténation), des relations fondées sur l'équivalence. « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison [1]. » Ce rôle des rapports d'équivalence dans la chaîne, qui est évident dans des phénomènes codés tels que le mètre et la rime, doit être envisagé systématiquement, à la fois du point de vue des rapports entre éléments successifs, appartenant à un même niveau, et du point de vue des rapports entre éléments appartenant à des niveaux différents (c'est ici qu'apparaît la question de l'équivalence entre son et sens, niveau phonique et niveau sémantique).

1. Le vers choisi est le suivant, qui clôt la première strophe de *l'Albatros* de Baudelaire.

Le navire glissant sur les gouffres amers.

Les principes (b) et (d) nous amènent à distinguer rigoureusement deux niveaux, celui de la syntaxe et celui de la métrique. Notre thèse est que l'on rendra compte de la richesse rythmique d'un vers en termes des interférences, tensions, ambiguïtés, qui résultent du jeu de ces deux niveaux. C'est là une idée qui est reconnue dans la notion traditionnelle de l'enjambement, mais dont on n'a guère tiré toutes les conséquences.

1.1. SYNTAXE. Il importe avant tout de distinguer entre l'ordre syntaxique formel (qui se décrit en termes de fonctions syntaxiques telles que sujet ou prédicat, et de relations de diverses sortes entre les unités, telles que l'implication simple, l'implication mutuelle, etc.) et la manifestation de cet ordre dans l'expression, sous forme d'intonation, de pauses, etc.; cette manifestation peut en effet varier considérablement. Nous nous en tenons ici à la structure formelle.

Laissons de côté la fonction de ce vers dans la phrase qui l'englobe; il constitue un tout, un groupe nominal, objet du verbe *suivent* (au vers 3). Tenons-nous-en à sa constitution interne. Pour simplifier, on peut le considérer comme le résultat d'une transformation simple de la proposition « le navire glisse sur les gouffres amers ». Cette

1. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, tr. fr. (Paris, 1963), p. 220. Voir aussi, spécialement, p. 232.

proposition s'analyse elle-même en trois éléments, sujet (S), prédicatif (P) et adjonctif (A) :

le navire / glisse / sur les gouffres amers.

De ces trois éléments, les deux premiers sont fondamentaux — s'impliquent mutuellement — et le troisième secondaire — il implique les deux premiers, dans la mesure où, si l'on supprime A, le résultat est toujours une proposition, ce qui n'est plus vrai si l'on supprime S ou P. D'autre part, l'élément A est complexe, et on y retrouve, à un rang plus bas, une même distinction entre un élément principal (déterminé), « les gouffres », et un élément secondaire (déterminant), « amers ». La structure de l'ensemble présente donc nettement un caractère hiérarchisé, la relation (et la division) fondamentale passant entre « le navire » et « glisse » (ou « glissant ») .On peut représenter cette structure comme suit :

S P A
le navire // glisse //
sur / les gouffres
amers

Comme on le dit plus haut, la manifestation de cette hiérarchie syntaxique dans la substance phonique peut varier; elle peut par exemple se traduire par une jonction (une pause) principale après « le navire », mais cette jonction pourrait aussi bien se trouver après « glisse » (« glissant »).

1.2. MÉTRIQUE. Nous avons ici affaire à des rapports d'équivalence. Le vers est un alexandrin, il comporte douze syllabes équivalentes, divisées par une césure [1] en deux groupes de six; chacun de ceux-ci se divise à son tour en deux groupes de trois. Soit, en notation phonologique :

3 + 3 3 + 3
lə navi/rə glisã // syrlegu/frəzamer //

Remarquons que la répartition des *ə* muets, notés /ə/, contribue à accentuer la symétrie des deux hexamètres : on trouve un /ə/ à la

1. Il est entendu qu'une césure n'est pas à identifier à une coupe ou à un arrêt. Comme dans le cas de la syntaxe, nous laissons de côté la question de la manifestation de la césure, de même d'ailleurs que celle de la nature (intensité, hauteur...) de l'accent.

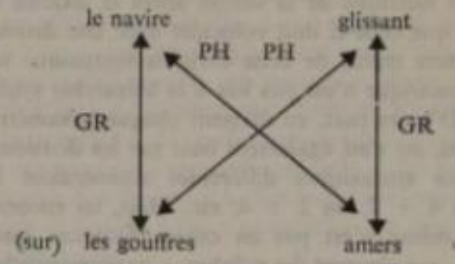
quatrième syllabe de chaque hexamètre (il y est de plus chaque fois précédé d'un /r/).

1.3. RAPPORTS ENTRE LA MÉTRIQUE ET LA SYNTAXE. Il importe de bien distinguer plusieurs choses. D'une part, les divisions métriques relevées sont déjà, évidemment, liées à la syntaxe, puisque, par exemple, la règle métrique de la césure après la sixième syllabe signifie simplement que celle-ci doit coïncider avec une division syntaxique. Mais la nature même de cette division syntaxique n'importe pas : la division métrique n'est pas liée à la hiérarchie syntaxique proprement dite. D'autre part, en divisant chaque hexamètre en trois plus trois syllabes, on s'est également basé sur les divisions syntaxiques : des divisions syntaxiques différentes amèneraient à diviser, par exemple, en 4 + 2, ou 2 + 4, etc. Mais, ici encore, la hiérarchie syntaxique même n'est pas en cause. Ajoutons que les divisions métriques — qui séparent des syllabes — ne correspondent qu'approximativement aux divisions syntaxiques — qui séparent des morphèmes, des mots ou des groupes (syntagmes); en français, en effet, les limites de syllabes ne coïncident pas nécessairement avec celles des morphèmes (voir les deux schémas).

Ceci dit, si on compare les deux schémas, on constate une dissymétrie entre les divisions opérées aux deux niveaux. Les deux hiérarchies ne se recouvrent pas complètement; alors que la division syntaxique principale passe entre « le navire » (S) et « glissant » (P), la division métrique principale passe entre « le navire glissant » (6) et « sur les gouffres amers » (6). D'où une tension, qui donne sa vie propre à ce vers, et le distingue, notamment, de beaucoup d'autres alexandrins dont le schéma métrique se laisserait également ramener à (3 + 3) + (3 + 3). Enfin, une dissymétrie plus fine résulte du fait que, des quatre « accents » métriques, trois portent sur des syllabes correspondant à des lexèmes, et le quatrième, celui de /glisã/, porte sur une syllabe qui correspond à un suffixe.

2. L'équivalence métrique établie entre les quatre groupes de trois syllabes nous autorise à rechercher si des équivalences existent également, à d'autres niveaux, entre les éléments correspondant à ces quatre groupes métriques. Nous en trouvons effectivement, à deux niveaux, l'un grammatical, et l'autre phonologique. Il est remarquable que ces deux types d'équivalences ne se recouvrent

pas, et que l'on trouve ici, de nouveau, un mélange de symétrie et d'asymétrie, d'un autre ordre que celui dégagé plus haut aux niveaux syntaxique et métrique. On peut représenter les choses dans un schéma (où GR indique les correspondances grammaticales et PH les correspondances phonologiques):



2.1. Il y a équivalence grammaticale entre "le navire" et "les gouffres" (article + nom concret masculin) d'une part, et entre "glissant" et " amers " (participe/adjectif, en position de déterminants par rapport aux noms) d'autre part.

2.2. Les équivalences phoniques forment un chiasme : /navir(e)/ — /[z]amer/ et /glis(ã)/ — /gufr(ɔz)/ [1]. En effet, dans le premier cas, (a) la structure syllabique est la même : CVCVC; (b) la première voyelle, /a/, est identique; quant à la seconde, /e/ ne se distingue de /i/ que par un seul trait distinctif : relativement compact/relativement diffus [2]; (c) parmi les consonnes, dont aucune n'est occlusive, la dernière est identique, /r/, et il y a des correspondances croisées entre les autres : ¹/n/ : ²/m/ :: ¹/z/ : ²/v/ :: aigu : grave — /n/ et /m/ étant toutes deux nasales, et /z/ et /v/ étant toutes deux des continues sonores (les chiffres indiquent la place des consonnes, dans la première ou la seconde syllabe du mot).

1. On a noté entre parenthèses les phonèmes qui représentent des éléments se rattachant grammaticalement aux unités considérées, mais qui ne jouent pas de rôle dans les équivalences phoniques. Inversement, sont entre crochets les phonèmes qui participent à ces équivalences phoniques, mais qui représentent des éléments se rattachant à d'autres unités grammaticales. Ces distinctions sont rendues nécessaires par la non-coïncidence entre frontières de syllabes et frontières de morphèmes.

2. Pour la définition des traits distinctifs, cf. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, chap. VI.

Entre /glis(ã)/ et /gufr(ɔz)/, on a les correspondances suivantes : a) du point de vue des voyelles, /i/ s'oppose à /u/ comme aigu à grave; b) dans les consonnes, l'initiale /g/ est identique, et /s/ : /f/ :: aigu : grave, /l/ : /r/ :: continu : discontinu (tous les autres traits des phonèmes de ces deux oppositions étant identiques). Notons la dissymétrie, qui tient à la position différente des deux liquides, /r/ et /l/, dans la structure syllabique.

3. Jusqu'à présent, nous n'avons dégagé que des équivalences formelles. L'appel à la substance phonique (dans le cas des traits distinctifs) n'a eu pour but que de mettre en relief les équivalences ou les oppositions entre les divers éléments, sans qu'un poids spécial soit donné à la nature même de cette substance. Il suffisait de savoir que tel phonème est le même que tel autre, ou qu'il s'en différencie par tel ou tel trait distinctif, appartenant à telle ou telle dimension (par exemple grave/aigu); le contenu spécifique de cette dimension n'entrait pas en ligne de compte.

Le plus souvent, il n'est pas possible de pousser plus loin que cette analyse purement formelle, qui rend compte, par le jeu de symétries et d'asymétries qu'elle dégage, de la physionomie propre de tel vers, de ce qu'on appelle l' « harmonie du vers ». Parfois, cependant, il est permis de poursuivre l'analyse selon d'autres voies. Et tout d'abord, on peut souvent constater que, aux éléments que l'analyse phonique et grammaticale rapproche (et/ou oppose), correspondent sur le plan sémantique des éléments qui sont également équivalents ou opposés. Les équivalences phoniques servent ici à mettre en relief les équivalences sémantiques, et cette mise en relief sera surtout intéressante là où il s'agit d'équivalences de sens subtiles, qui, autrement passeraient inaperçues; cependant, nous restons toujours dans le cas où l'on ne pose pas la question de l'équivalence entre les substances phoniques et sémantiques elles-mêmes [1].

1. Cette utilisation des équivalences formelles pour souligner les équivalences sémantiques est illustrée par les vers célèbres, de Racine, « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur » (voir ci-dessous, p. 211 s.), et de Malherbe, « Et les fruits passeront la promesse des fleurs ». Plus subtilement encore, chez Baudelaire :

> Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
> Les métaux inconnus, les perles de la mer.
> (*Bénédiction*)

3.1. Une fois l'analyse amenée à ce point, on est parfois en position de déterminer s'il existe des équivalences pertinentes entre la substance phonique et la substance sémantique, entre le son et le sens. C'est seulement à ce stade que l'on peut donner à cette équivalence possible une forme relationnelle. En effet, parler d'équivalences entre le son et le sens en termes d'éléments isolés à chaque niveau laisse la porte ouverte à l'arbitraire, comme en témoignent la plupart des travaux faits sur cette question. La relation entre le son et le sens prendra donc la forme d'une proportion : sous l'angle de la substance $S_1 : S_2 :: s_1 : s_2$ (où S = son, signifiant, s = sens, signifié).

Si l'on considère cette proportion, et si l'on tient compte de la dualité du système (axe paradigmatique) et de la chaîne (axe syntagmatique), deux cas peuvent se présenter.

3.1.1. Seuls S_1 et s_1 sont présents dans la chaîne, et la relation à S_2 et s_2 ne vaut que selon l'axe du système. C'est de ce point de vue qu'il faut considérer, par exemple, le sonnet du Cygne de Mallarmé : si l'on a le droit de rapprocher, d'une part, l'abondance des /i/, et, de l'autre, les idées de froid, de stérilité..., c'est parce qu'il est possible de dégager, dans le système, une proportion /i/ : /u/ :: aigu : grave, et qu'il n'est pas arbitraire, en se basant en dernière analyse sur une description physique des substances, de rapprocher les dimensions grave/aigu et chaud/froid.

3.1.2. Les quatre termes de la proportion sont présents à la fois dans le système et dans la chaîne. C'est le cas le plus favorable, qui se présente précisément dans le vers qui nous occupe. Avant de l'examiner, une précision s'impose encore.

3.1.3. Si on a le droit de comparer la substance phonique à la substance sémantique, c'est parce que, en dernière analyse, ces deux substances sont, du point de vue non linguistique, de même nature [1]. L'une et l'autre ont une réalité, et sont susceptibles d'être décrites sous deux aspects au moins : l'aspect purement physique (acoustique en particulier dans le cas de la substance phonique) et l'aspect phénoménologique, ou d'appréciation, dans la terminologie de Hjelmslev

1. Sur tout ceci, voir les travaux de Louis Hjelmslev, en particulier, dans les *Essais linguistiques* (Copenhague, 1959), « La stratification du langage » et « Pour une sémantique structurale ». La substance de l'expression (substance phonique) est en fait, si on l'envisage, dans sa totalité, une partie de la substance du contenu, envisagée elle-même dans sa totalité (*Essais*, p. 61).

(du point de vue phonique, cet aspect correspond au point de vue perceptif, auditif). Il s'agit donc, quand on cherche des équivalences entre son et sens, de choisir l'aspect sous lequel on les décrira; il s'agit de rendre les deux substances commensurables en les décrivant d'un même point de vue, physique, phénoménologique, ou éventuellement les deux ensemble. C'est là la raison pour laquelle nous avons choisi de décrire le niveau phonique en termes acoustiques et auditifs plutôt que dans la terminologie articulatoire traditionnelle : en effet, il n'est en général pas possible de donner de la substance du contenu une description qui ait un commun dénominateur immédiatement perceptible avec une description articulatoire de la substance de l'expression.

3.2. Ceci dit, revenons à notre vers de *l'Albatros*. Si nous choisissons — arbitrairement, car nous pourrions suivre la voie inverse — de partir des relations établies sur le plan phonique, nous constatons d'abord que, de /navir(ə)/ — /[z]amer/, on ne peut pas tirer grand-chose : on ne voit guère quelles dimensions de contenu pourraient correspondre aux dimensions pertinentes sur le plan de l'expression. Il en va autrement avec /glis(ā) — //gufr(əz)/. En effet, on a vu que ces éléments, à partir d'une base commune, s'opposent comme aigu (/is/) à grave (/uf/) et comme continu, « lisse » (/l/) à discontinu, « rugueux » (/r/). Il n'est pas difficile de trouver sur le plan du contenu des dimensions qui correspondent à ces dimensions de l'expression : le « navire glissant » s'oppose aux « gouffres amers » comme le haut au bas, le clair au sombre, la surface à la profondeur. Le commun dénominateur synesthésique est évident.

4. Il est entendu que cette analyse n'épuise pas le sens de ce vers. Celui-ci doit, bien évidemment, être considéré aussi dans ses relations avec le reste du poème, qui ne prend à son tour tout son sens que replacé dans le contexte entier de l'œuvre de Baudelaire (il suffit de penser à l'importance que revêt dans celle-ci le thème du *gouffre*; l'expression *gouffre(s) amer(s)* y apparaît elle-même à plusieurs reprises [1]).

1. Cf. Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'Expression du gouffre* (Paris, 1947), ainsi que Pierre Guiraud, « Champ stylistique du *Gouffre* de Baudelaire », *Orbis Litterarum*, 75-84 (1958).

D'une manière générale, l'analyse d'un vers isolé — qui pourrait étonner, si l'on pense qu'un vers n'est en général qu'un élément dans un ensemble — se justifie pour des raisons purement pragmatiques : un poème a une structure multidimensionnelle très complexe, et si on veut se concentrer précisément sur l'interaction des différents niveaux, mieux vaut commencer par limiter la taille de l'objet d'étude. D'un autre côté, peu de vers pourraient sans doute se prêter à une analyse aussi poussée et c'est au niveau d'unités plus vastes que joue d'habitude la fonction poétique. Mais ce type d'analyse permet au moins d'éclairer un phénomène assez curieux, qui est celui de la vie autonome que certains vers se mettent à vivre, dans la mémoire du public, en dehors de leur contexte. Plusieurs analyses analogues à celle présentée ici [1] semblent indiquer que, hors les cas de vers à caractère gnomique ou proverbial (chez Corneille par exemple), il s'agit presque toujours de vers dont la structure interne, faite de complexes rapports de symétrie et d'asymétrie à tous les niveaux, est particulièrement dense. Ces considérations peuvent avoir une certaine importance pour une théorie esthétique du *fragment* : combien d'œuvres, parmi les plus grandes, ne valent finalement, au-delà d'une certaine cohérence élémentaire de l'ensemble, que par des fragments...

Au sujet des rapports de notre vers à son contexte, une chose au moins mérite d'être retenue. D'un côté, ce vers occupe une place marginale dans l'ensemble du texte (par rapport au thème de celui-ci : l'albatros métaphore du poète); c'est en partie ce qui a permis de l'isoler aisément. D'un autre côté, il vient approfondir certaines des dimensions sémantiques qui dominent le reste du poème. Ainsi, « le navire *glissant*... » fait écho aux « albatros, *indolents* compagnons de voyage » (v. 3), et les « gouffres amers » ajoutent un terme, la profondeur des océans, à la dimension Haut (ciel, poète)-Bas (surface de l'eau, hommes ordinaires), qui est en quelque sorte l'axe sémantique du poème. Surtout, si la figure centrale est le poète-albatros, qui se meut avec aisance dans un univers vertigineux, « le navire glissant... » vient apporter, dans une partie marginale du texte, une préfiguration de cette image. « Le navire » — qui est dans un

1. Cf. les vers cités à la note 1 page 205, et l'analyse de celui de Racine au chapitre IX ci-dessous.

rapport de CONTIGUÏTÉ avec les albatros comme avec « les hommes d'équipage » — « glisse sur les gouffres... »; autrement dit, son prédicat est dans un rapport d'ÉQUIVALENCE avec ceux du poète et de l'albatros, « qui hante la tempête et se rit de l'archer ». Ainsi se trouvent confirmées, et cette loi de l'univers mythique et poétique, que « toute métonymie est légèrement métaphorique, toute métaphore a une teinte métonymique [1] », et cette tendance, qui n'en est qu'un cas particulier, selon laquelle les éléments qui organisent l'ensemble se retrouvent, sous une forme affaiblie, au niveau des sous-ensembles [2].

ANNEXE

L'Albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

1. Roman Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, p. 238.

2. Ce rôle sémantique du vers apparaît bien si on s'essaie à y faire varier certains éléments, fidèle au principe de l'analyse structurale (en général très difficile à appliquer intégralement en poésie) que c'est à coups de substitutions, en faisant varier les termes, que l'on dégage les traits pertinents. Que l'on substitue, par exemple, au prédicat entier de « navires », une expression plus banale, telle que « fendant les flots », et l'on verra disparaître les dimensions pertinentes de la verticalité, et de l'aisance dans le vertigineux.

9. Limites de l'analyse linguistique en poétique *

Je voudrais faire ici quelques remarques sur la nature et les limites des apports de la linguistique aux études littéraires, en particulier à la poétique, et parler de quelques-unes des difficultés que rencontrent les études littéraires quand elles se basent sur des données d'ordre linguistique.

Deux observations pour commencer. Tout d'abord, quelles que soient les limites de l'objet que l'on fixe à la théorie linguistique, il est clair que cet objet ne recouvrira jamais intégralement celui des études littéraires. Pour prendre un exemple simple, les linguistes admettent (cf. Bar-Hillel, Katz-Fodor) que tout ce qui relève de la « connaissance du monde » qu'ont les sujets parlants — connaissance du monde qui ne se confond pas avec l'objet de la sémantique — n'est pas de leur compétence. Or, cette connaissance du monde joue évidemment un rôle capital dans la littérature et, pour en rendre compte, les études littéraires devront faire appel à des sciences distinctes de la linguistique, sociologie, psychologie, etc.

En second lieu, il serait sans doute souhaitable de renoncer à baptiser nos premiers essais d'étude rigoureuse de la poésie du nom de « poétique structurale ». Ce terme, à mes yeux du moins, souligne trop la dépendance de la poétique par rapport à la linguistique structurale. Or, non seulement nous avons intérêt à distinguer soigneusement l'objet de la poétique de celui de la linguistique, mais,

* Ce texte est une version, légèrement modifiée, d'un exposé fait au Colloque sur « Les langages critiques et les sciences de l'homme », tenu à l'Université Johns Hopkins à Baltimore en octobre 1966. Il est paru dans *Langages*, 12 (1968), p. 56-70, et, en anglais, dans les *Proceedings* du Colloque de Baltimore (Johns Hopkins Univ. Press, 1969). La seconde partie, l'analyse de *la Géante* de Baudelaire, reprend pour l'essentiel une analyse inédite faite en 1963, à l'époque où je poursuivais des recherches sur la poétique au Fonds national belge de la Recherche scientifique.

d'un autre côté, la linguistique structurale ne représente qu'un moment — maintenant dépassé, depuis le développement de la grammaire générative (cf. Chomsky, 1965) — de l'histoire de la linguistique, et il n'y aurait pas beaucoup de sens à lier le destin des études littéraires à ce qui n'aura été qu'un stade transitoire d'une discipline voisine. J'ajouterai qu'il existe encore, sur un plan différent, un danger assez réel, qui consiste dans le développement d'une « esthétique structuraliste » : j'appelle ainsi la tendance, contre laquelle nous devons nous garder, à valoriser indûment, parmi tous les aspects possibles de l'œuvre d'art, les quelques traits qu'il nous est déjà possible de décrire avec une certaine rigueur, en termes inspirés des concepts de la linguistique structurale.

Ces distinctions faites, il me semble que le statut de la linguistique, par rapport à la poétique, et aux études littéraires en général, ne peut être que celui d'une discipline auxiliaire, dont le rôle est assez analogue à celui que joue la phonétique par rapport à la linguistique elle-même. Autrement dit, la linguistique peut apporter à la poétique un certain nombre de matériaux, mais elle est incapable, à elle seule, de déterminer dans quelle mesure ces matériaux sont pertinents du point de vue poétique ou esthétique. Si la linguistique a ainsi un rôle assez modeste, elle n'en est pas moins indispensable, et chacun de ses progrès est toujours susceptible d'apporter quelque chose à la poétique (même si les progrès de la poétique ne sont pas tous nécessairement déterminés par ceux de la linguistique); cela tient simplement au fait que la linguistique décrit, avec de plus en plus de précision, les matériaux de la poétique. Un simple progrès dans la description de ses matériaux peut en effet permettre à la poétique de se poser de nouvelles questions, ou encore, ce qui est tout aussi important, de s'apercevoir que certaines questions qu'elle se posait n'étaient que de faux problèmes.

Je prendrai un exemple simple, qui a trait à la fameuse question du rôle poétique des éléments sonores. Soit le vers célèbre de Racine :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

On a beaucoup parlé de la vie seconde que ce vers mène, en dehors de son contexte, dans la mémoire du public, et on a en général tenté d'expliquer ce fait par sa structure phonique particulière. Par exemple, certains ont constaté que ce vers se compose uniquement de mono-

syllabes, d'autres ont remarqué les allitérations en /p/ (« pas plus pur »), etc. La linguistique moderne n'est certainement pas capable, à elle seule, d'*expliquer* la beauté de ce vers, ni de dire pourquoi il a pris cette espèce d'autonomie, mais elle peut du moins, d'ores et déjà, *décrire* sa structure phonique avec une grande précision, et, du même coup, discréditer certaines hypothèses, ou en mettre d'autres en relief. Par exemple, l'hypothèse « monosyllabique » est immédiatement exclue par la constatation — qui s'appuie sur des considérations à la fois syntaxiques, morphologiques et phonologiques, trop complexes pour que je les développe ici — que des unités comme l'article *le*, la préposition *de* ou la conjonction *que* (sans parler de la particule négative *ne*) n'ont qu'une autonomie très relative en français, et ne peuvent pas être tenues pour des « mots » monosyllabiques au même titre que des lexèmes comme *jour* ou *pur*.

	ʒ	u	ʀ	p	y	ʀ	f	ɔ	k	œ	ʀ
vocalique	—	+	+	—	+	+	—	+	—	+	+
consonantique	+	—	+	+	—	+	+	—	+	—	+
arrondi	0	+	0	0	+	0	0	+	0	+	0
compact	+	—	0	—	—	0	—	—	+	—	0
continu	+	0	—	—	0	—	+	0	—	0	—
diffus	0	+	0	—	+	0	—	—	0	—	0
grave	0	+	0	+	—	0	+	+	0	—	0
nasal	—	—	0	—	—	0	—	+	—	—	0
tendu	—	0	0	+	0	0	+	0	+	0	0

figure 1

Laissons de côté la structure syntaxique du vers, et ses rapports (certainement pertinents) avec la structure phonologique et métrique.

Retenons seulement deux choses *a*) : la théorie linguistique (celle de Chomsky et Halle, issue de Jakobson) distingue nettement les morphèmes lexicaux (lexèmes) des morphèmes grammaticaux; la description de la structure phonologique des morphèmes lexicaux fait l'objet d'une partie spéciale de la grammaire; ceci nous autorise donc à considérer à part les quatre unités *jour*, *pur*, *fond*, *cœur*; *b*) la théorie linguistique (cf. Jakobson, 1962; Halle, 1959) décrit la structure phonologique des lexèmes sous la forme d'une matrice de traits distinctifs binaires. Voici, dans la figure 1, les matrices des quatre lexèmes *jour*, *pur*, *fond*, *cœur*. Chaque colonne correspond à un segment (à un phonème), chaque ligne à un trait distinctif; la présence, dans une case, d'un plus ou d'un moins indique que le segment correspondant à la colonne est spécifié positivement ou négativement par rapport au trait correspondant à la ligne; la présence d'un zéro signale que le segment n'est pas spécifié par rapport au trait en question.

Si on examine la figure 1, on est amené à faire un certain nombre de constatations. Tout d'abord, les matrices des quatre lexèmes ont un certain nombre de traits communs : tous sont des monosyllabes, composés d'une consonne suivie d'une voyelle et, dans trois cas sur quatre, de la liquide /ʀ/; toutes les voyelles sont arrondies et non compactes (cf. l'absence de /i/, /e/, /a/), et aucune consonne n'est aiguë (non grave; cf. l'absence de /t/, /s/, etc.), ce qui contribue sans doute à donner au vers une tonalité assombrie. Ensuite, sur ce fond commun, il y a une variation systématique, qui concerne, dans les consonnes, les traits compact-non compact et continu/discontinu, et, dans les voyelles, les traits grave/non grave et diffus/non diffus (cf. les cases encadrées); dans chacune des deux catégories, consonantique et vocalique, les quatre combinaisons possibles des deux traits sont toutes utilisées. C'est sans doute cette structure de corrélations et d'oppositions qui est sous-jacente à la remarque de Jean-Louis Barrault commentant ce vers : « On dirait que les rapports entre les sonorités des syllabes longues (ou accentuées) sont comparables aux accords parfaits que l'on rencontre en musique. » En dépit de son langage plus qu'approximatif, cette remarque repose sur une intuition juste; il y a en effet une analogie entre les rapports d'équivalence et d'opposition que nous venons de dégager et les

rapports qui lient, par leurs notes communes ou différentes, les accords successifs d'une œuvre musicale tonale.

Si la linguistique permet ainsi de décrire avec précision un certain nombre d'aspects de la structure de ce vers, on ne peut cependant pas dire qu'elle explique pourquoi ce vers est spécialement « beau », « frappant », etc. Outre qu'il serait nécessaire de décrire les rapports entre la structure phonologique du vers et sa structure métrique, syntaxique et sémantique — ce qui est déjà possible en partie — il faudrait encore disposer d'une théorie du contexte, linguistique et non linguistique, qui serait seule capable d'expliquer pourquoi ce vers mène une vie autonome, en dehors de son contexte; or, une telle théorie n'existe pas à l'heure actuelle, et, de toute façon, elle déborderait largement le cadre de la linguistique. Vraisemblablement, d'ailleurs, on trouverait aisément d'autres vers, présentant une structure phonique analogue à celle du vers de Racine, et qui n'ont jamais passé pour spécialement remarquables.

A cette manière de confiner la linguistique à un rôle auxiliaire en poétique, on pourrait objecter que c'est précisément un linguiste, Jakobson, qui a apporté un modèle du langage poétique, modèle qui représenterait ce qui fait la différence spécifique de ce langage poétique par rapport à toutes les autres formes de langages. Ce modèle se résume, comme on sait, dans le principe que le langage poétique projette des rapports d'équivalence, caractéristiques de l'axe paradigmatique (de l'axe des substitutions), sur l'axe syntagmatique (l'axe des concaténations); les relations d'équivalence dégagées dans notre analyse phonologique du vers de Racine en sont une illustration. Sans vouloir méconnaître l'importance de ce modèle, qui représente le premier effort sérieux pour formuler une hypothèse générale sur la structure du langage poétique, et qui unifie sous un schème unique un grand nombre de traits à première vue disparates, il faut cependant faire quelques remarques qui en limitent la portée.

Tout d'abord, notons que le rôle que ce modèle doit jouer dans une théorie esthétique de la littérature est éludé par Jakobson (1963, p. 211, 222). L'existence de la prose littéraire, d'une part, et celle de la versification « prosaïque » (bouts rimés, etc.) de l'autre, indiquent que la projection de rapports d'équivalence sur l'axe des concaténations n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante de la fonction esthétique du langage.

Ensuite, ce modèle est lié directement à la théorie structuraliste classique qui ramène toutes les relations entre éléments linguistiques à deux types centraux : relations de substitution et relations d'enchaînement. Or, avec les développements de la théorie transformationnelle, il est devenu évident que la théorie des deux axes ne suffit pas à rendre compte de l'ensemble des faits linguistiques dans toute leur complexité, et qu'il est nécessaire de postuler l'existence d'autres types de relations, qui auront vraisemblablement leur rôle à jouer dans une théorie de la poétique.

En troisième lieu, les études d'analyse du discours (cf. Harris, 1952, 1963) ont montré qu'il est possible de décrire la structure de toutes sortes de textes suivis — textes littéraires, mais aussi conversations, articles de journaux, slogans publicitaires, articles scientifiques — sous la forme de systèmes d'équivalences, représentables par des tables à deux dimensions. Les types de rapports d'équivalences pertinents en poésie devraient donc présenter des caractères plus spécifiques; par exemple, alors que les analyses de Harris se situent essentiellement sur le plan syntaxique, on pourrait imaginer que le langage poétique requiert l'existence de systèmes d'équivalences sur au moins deux plans distincts, phonologique et sémantique, phonologique et syntaxique, etc. Ce principe est d'ailleurs postulé dans les travaux de Jakobson, et il est également reconnu par Levin (1962); il n'a cependant pas été vraiment mis à l'épreuve jusqu'à présent, et il n'est pas du tout clair qu'il puisse suffire à délimiter les traits pertinents du langage poétique.

Enfin, en admettant que la projection de rapports d'équivalence sur la chaîne syntagmatique joue un rôle capital en poésie, il se pose un problème théorique très grave, que personne n'a réellement abordé : quelles équivalences doivent être tenues pour pertinentes? Autrement dit, au nom de quoi décide-t-on que tel ou tel élément linguistique est pertinent ou non du point de vue poétique?

Jakobson (1963, chap. XI) donne un catalogue très riche de toutes sortes d'éléments qui *sont susceptibles* d'avoir une fonction poétique, mais nous ne possédons, jusqu'à présent, aucun critère sûr qui nous permette de choisir parmi la multitude des équivalences possibles, celles qui sont réellement pertinentes, dans tel poème, chez tel auteur, dans tel ou tel style. Dès que l'on essaie de dégager des rapports d'équivalence, dans un sonnet par exemple, on en découvre une

multitude, allant de certaines qui sont évidentes, massives (comme les équivalences codifiées, obligatoires, du type de celles données par les rimes), à d'autres qui sont pratiquement imperceptibles. Il est apparemment raisonnable de penser que l'existence d'équivalences massives en certains points et à certains niveaux permet d'en retenir d'autres, à première vue moins nettes, se rencontrant aux mêmes points mais à d'autres niveaux; toutefois, on ne peut tirer de là aucun principe général : si les mots à la rime peuvent être liés par des rapports sémantiques significatifs, par exemple, cela ne semble pas du tout obligatoire. Peut-être un des pouvoirs du langage poétique tient-il au fait que des équivalences primaires, dont certaines sont rigoureusement codifiées, en suscitent d'autres, plus subtiles, qui à leur tour en suscitent d'autres encore plus ténues, et ainsi de suite en un jeu sans fin. Mais cette remarque, il est inutile de le dire, ne nous aide en rien à formuler des procédures non intuitives qui nous permettraient de déterminer jusqu'où on a le droit d'aller dans la détermination des équivalences. Si on ajoute que l'idéal d'une poétique générative — capable d'engendrer mécaniquement des « poèmes » qui, soumis à l'approbation ou à la désapprobation des lecteurs, permettraient de tester la validité des hypothèses émises [1] — appartient encore entièrement au domaine de l'utopie, on se rend compte que le problème de la pertinence des éléments poétiques est loin d'être résolu.

A défaut de pouvoir recourir à des procédures vraiment objectives, et si on ne veut pas renoncer à explorer les possibilités qu'offrent à l'étude de la poésie les idées de Jakobson, on est amené à envisager d'autres démarches, plus modestes, mais qui permettent, dans une certaine mesure, de limiter l'arbitraire. On peut considérer que deux démarches au moins sont possibles. L'une est celle qu'ont suivie, dans une certaine mesure, Jakobson et Lévi-Strauss dans leur analyse des *Chats* (1962, voir aussi Jakobson, à paraître); elle consiste à enregistrer systématiquement et, en un sens, aveuglément, le plus grand nombre d'équivalences possible, à chaque niveau pris séparément. Par exemple, on passe en revue toutes les catégories grammaticales (nom,

1. Ici se poseraient d'ailleurs des problèmes énormes, dont les discussions sur la grammaticalité en linguistique ne donnent qu'une faible idée; inutile de dire que l'appel de Riffaterre au « lecteur moyen » ne résout rien.

verbe, verbe transitif, verbe intransitif, genre, nombre, etc.), et tous les éléments présentant la même catégorie sont considérés équivalents : tous les noms animés sont équivalents, et s'opposent à tous les noms inanimés, tous les noms au singulier s'opposent aux noms au pluriel, etc. On accumule ainsi une masse de matériaux, en espérant que certains *patterns* finiront par se dégager. Cette démarche se heurte au moins à une grosse difficulté, qui tient au problème de la distinction entre éléments linguistiques obligatoires et facultatifs. A tous les niveaux, le langage comporte une part de machinerie obligatoire, représentée par des règles de grammaire qu'il est nécessaire d'appliquer si on veut obtenir des phrases bien formées, et, à tous les niveaux également, le langage présente certains choix possibles, représentés par des règles qu'on peut ou non appliquer. Or, la présence en tel ou tel point d'une même catégorie peut être tantôt obligatoire et tantôt facultative. Ce qui complique encore les choses, c'est le fait que la poésie se caractérise couramment par la violation de certaines règles normalement obligatoires. On est donc amené à se poser la question de l'équivalence entre des éléments, présentant la même catégorie, et tels que la présence de celle-ci résulte dans un cas de l'application d'une règle obligatoire, dans un autre d'un choix facultatif, et dans un autre encore de la violation d'une règle obligatoire. Ainsi, beaucoup de poèmes de Baudelaire semblent utiliser, à des fins poétiques, l'opposition du singulier et du pluriel. Mais, dans *l'Invitation au voyage*, par exemple, où on rencontre un grand nombre de syntagmes nominaux de même structure interne (article + substantif + adjectif), a-t-on le droit de parler d'équivalence (ou d'opposition) entre *les riches plafonds*, *les miroirs profonds* — où le pluriel résulte d'un choix facultatif — *les soleils mouillés*, *les soleils couchants* — où il résulte de la violation d'une règle — et *la splendeur orientale* — où le singulier découle de l'application d'une règle obligatoire? Il est certain que, dans son état actuel, la théorie linguistique ne nous fournit aucun moyen d'évaluer ces équivalences.

Une autre démarche consisterait à choisir un niveau déterminé, à dégager les équivalences qui sont le plus évidentes à ce niveau, et à se servir ensuite de celles-ci pour formuler des hypothèses relativement à d'autres équivalences possibles, mais moins claires, au même niveau ou à des niveaux différents (on pourrait ensuite essayer

de tester la validité de ces hypothèses en recourant à d'autres approches, non linguistiques, de l'œuvre, mais c'est un point dont je ne parlerai pas ici). J'ai choisi ici d'esquisser l'analyse d'un sonnet de Baudelaire, *la Géante*, en partant du niveau syntaxique. En principe, on pourrait aussi bien partir d'autres niveaux, phonologique, métrique, ou sémantique, et le choix du niveau de départ est largement une question de commodité. Néanmoins, le choix du niveau syntaxique a certaines justifications générales. D'une part, selon les conceptions linguistiques les plus récentes (Chomsky, 1965), la syntaxe apparaît comme la partie centrale de la grammaire. D'autre part, comme je l'ai déjà dit, il est d'ores et déjà possible, au niveau syntaxique, de dégager les équivalences au moyen de procédures purement formelles (cf. l'analyse du discours de Harris); dans l'analyse de *la Géante*, je n'exposerai cependant pas ces procédures en détail, je n'en donnerai que les résultats. En m'appuyant sur les équivalences syntaxiques, je dégagerai des équivalences, d'une part, sur les plans prosodique et phonologique (dont je parlerai peu), et, d'autre part, sur le plan sémantique.

Voici le texte du poème, cité d'après l'édition de Crépet et Blin (José Corti, 1950, p. 22-23) :

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne.

Le poème comprend deux phrases complexes, P_1 et P_2, de longueur inégale — la première couvre les quatre premiers vers, la seconde les dix autres — mais de structure parallèle. En effet, leurs noyaux

(*kernels*) sont équivalents, et comprennent un sujet et un verbe identiques, et un ou plusieurs objets, qui sont tous des propositions infinitives :

P_1 : j'eusse aimé vivre...
P_2 : j'eusse aimé voir...
deviner...
parcourir...
ramper...
dormir...

Le parallélisme des deux groupes *j'eusse aimé* est souligné par celui des positions prosodiques — au début des vers 3 et 5 — et par la similitude phonique des verbes qui les suivent immédiatement (*vivre*$_3$/*voir*$_1$). Notons que si, d'un point de vue méthodologique, ces équivalences phoniques et prosodiques ne peuvent être dégagées qu'à partir des équivalences syntaxiques (en l'absence de celles-ci, il n'y aurait guère de raison de les retenir), du point de vue de la structure du poème, leur effet est de souligner les équivalences syntaxiques et sémantiques. Si l'on part du niveau syntaxique central, pour dégager d'une part des équivalences phoniques et de l'autre des équivalences sémantiques, il y a une asymétrie entre ces dernières : les équivalences phoniques servent à mettre en relief, par l'intermédiaire de la syntaxe, la structure sémantique.

Nous pouvons donc dire que le poème comprend deux parties, dont la seconde est une expansion de la première :

P_1 = exposition —— P_2 = développement

En réalité, cette division en recouvre une autre, qui distingue un début (P_1, soit les vers 1-4), un milieu (5-10) et une fin (11-14), qui apparaît comme la reprise du début. En effet, il y a un parallélisme très net entre la première et la dernière proposition infinitive complément :

1-4	vivre	auprès d'	une jeune géante
11-14	dormir nonchalamment	à l'ombre de	ses seins
3-4	comme un chat voluptueux (*)	aux pieds d'	une reine (*)
12-14	comme un hameau paisible	au pied d'	une montagne

Les éléments marqués d'un astérisque (*) sont dans le texte en ordre inversé. Je reviendrai plus loin sur la signification possible de ce

rapport entre un ordre inversé au vers 4 et un ordre droit (ou plutôt, dans la mesure où il vient en second lieu, un ordre redressé) au vers 14.

Les parallélismes dégagés jusqu'à présent laissent de côté, d'une part, les vers 1-2, et, d'autre part, les vers 11-12. Or, les éléments qui y correspondent sont également parallèles syntaxiquement : il s'agit chaque fois de compléments circonstanciels de temps qui, il est vrai, n'ont pas la même place dans la structure de P_1 et de P_2 (le premier détermine l'ensemble de la phrase, et le second seulement la proposition subordonnée *dormir*...). Retenons, pour y revenir plus tard, deux choses : d'une part, ces circonstanciels de temps ont, par définition, une place marginale dans la phrase, et, d'autre part, c'est le parallélisme massif des autres éléments qui nous amène à poser leur parallélisme.

Si on représente, arbitrairement, les circonstanciels de temps par *a*, les groupes sujet + verbe (*j'eusse aimé*) par *b*, les subordonnées infinitives par *c*, et les compléments de comparaison (*comme*...) par *d*, et si on indique le rapport de subordination au moyen d'une flèche, allant du subordonné au subordonnant, et la coordination par un point, on obtient la représentation suivante :

$$P_1 : a \longrightarrow (b \longleftarrow (c \longleftarrow d))$$
$$P_2 : \quad b \longleftarrow (c \,.\, c \,.\, c \,.\, c \,.\, (a \longrightarrow (c \longleftarrow d)))$$

A partir de ce schéma syntaxique, on peut maintenant aborder d'autres aspects, et voir comment, d'une part, ce schéma est étayé par des faits d'ordre prosodique, ainsi que par des faits grammaticaux plus fins, et comment, d'autre part, il est utilisé pour construire une structure sémantique.

En fait, ce schéma aide à comprendre certains aspects de la versification du poème. En termes traditionnels, celui-ci doit être tenu pour un sonnet irrégulier. Les rimes ont en effet la disposition suivante :

aBaB cBcB ddEfEf

soit six rimes au lieu de cinq, avec les rimes des quatrains croisées et non embrassées. Cette disposition met à part les vers 9 et 10, qui constituent un distique à rimes plates, féminines (c'est le seul cas de rimes plates dans tout le sonnet), inséré entre des quatrains. Sous l'angle de la disposition relative des rimes féminines et masculines,

les vers 11-14 présentent une structure inverse de celle des deux premiers quatrains. Les rimes féminines, qui ouvrent et ferment le sonnet, et occupent le distique à rimes plates, sont mises en évidence.

On pourrait pousser l'analyse phonique des rimes plus loin qu'on ne le fait traditionnellement, par exemple en tenant compte des phonèmes qui précèdent la dernière voyelle prononcée et en décomposant les phonèmes en traits distinctifs. On s'aperçoit alors d'une parenté entre les rimes féminines, à première vue distinctes, des deux premiers quatrains : dans /ãtə/ (*-ante*), on a une voyelle nasale, compacte, suivie d'une consonne orale, diffuse et non-grave; dans /amə/, on a une voyelle orale, compacte, suivie d'une consonne nasale, diffuse et grave. D'autre part, si on fait intervenir les phonèmes précédant la voyelle des rimes masculines, il y a cette fois une divergence entre les quatrains, divergence dont ne tient pas compte le point de vue traditionnel (cf. quatrain$_1$: *...t(r)ueux* vs quatrain$_2$: *jeux*, *yeux*). Les rimes du second quatrain présentent donc une variation de celle du premier. Enfin, dans les rimes féminines du quatrain final, on retrouve à nouveau une variation de celles des deux premiers : /añə/ (*-agne*) = voyelle orale, compacte, plus consonne nasale, compacte. Le schéma plus complet du système des rimes est donc le suivant :

1-4		5-8		9-10		11-14	
exposition		variation		transition		reprise inversée	
F	M	F	M	F	F	M	F

(où F et M désignent respectivement les rimes féminines et masculines [1]).

1. La section centrale demanderait à être étudiée de plus près. Elle présente un certain nombre de parallélismes qui lui sont propres, tel que le parallélisme phonique entre *J'eusse aimé voir son corps*$_5$ et *Deviner si son cœur*$_7$ (parallélisme jouant entre des éléments qui occupent les mêmes positions prosodiques). En particulier, les vers 7-8 présentent un parallélisme syntaxique latent, qui apparaît si, suivant les principes proposés par Harris pour l'analyse du discours, on les soumet à certaines manipulations; ainsi, en soumettant la proposition *son cœur couve une sombre flamme* à la transformation passive, on obtient le parallélisme suivant :

une sombre flamme	est couvée	par son cœur
d'humides brouillards	nagent	dans ses yeux

soit, chaque fois, un sujet complexe (article indéfini, adjectif, nom), verbe, circonstanciel (préposition, possessif, nom); en même temps, les deux propositions s'opposent, l'une étant entièrement au singulier et l'autre au pluriel. Notons la

R. Jakobson a beaucoup insisté sur la pertinence possible des catégories grammaticales des mots à la rime. Notre sonnet présente effectivement une grande unité de ce point de vue : tous les mots à la rime sont des noms, substantifs ou adjectifs. Ce qui est plus intéressant, tous les groupes grammaticaux à la rime sont des syntagmes nominaux, soit simples (article + substantif), soit complexes (article + adjectif + substantif, ou article + substantif + adjectif — le terme article recouvrant aussi les possessifs). Par le fait même, les verbes sont rejetés dans la première partie du vers, et, souvent même, tout à fait à l'initiale du vers, ce qui accentue le parallélisme syntaxique (cf. *Deviner*$_7$, *Parcourir*$_9$, *Ramper*$_{10}$, *Dormir*$_{13}$). Enfin, seuls les vers 1 et 4, 11 et 14, ne comportent pas de verbe, et cette particularité contribue à accentuer le parallélisme entre le premier et le dernier quatrain, qui, l'un et l'autre, commencent et finissent par des compléments.

Passons au plan sémantique. Nous retrouvons deux grandes divisions qui se recoupent partiellement : l'une oppose le premier quatrain (P_1) au reste du poème (P_2), et l'autre distingue deux parties extérieures (le premier et le dernier quatrain) d'une partie centrale, qui joue un rôle de transition.

D'un premier point de vue, les dix derniers vers présentent une série de synecdoques des éléments donnés dans les quatre premiers : *son corps, son âme, son cœur, ses yeux, ses magnifiques formes, ses genoux énormes, ses seins*, sont tous des synecdoques de *une jeune géante*, et, en un sens, tous les verbes (*voir, deviner, parcourir, ramper, dormir*) peuvent être tenus pour des spécifications particulières de *vivre* (*auprès de*). Je n'insisterai pas ici sur l'ordre dans lequel sont donnés les divers éléments de la partie centrale (vers 5-10), ni sur le degré de structuration qu'on peut y découvrir : notons seulement le mouvement qui va du général et du spirituel (*corps, âme, cœur*), au particulier et au physique (*genoux, seins*).

justesse de la métaphore : c'est un fait que les éruptions volcaniques sont annoncées par des précipitations atmosphériques abondantes.

Signalons que la seconde strophe contient une ambiguïté syntaxique : en principe *grandir* pourrait aussi bien se rapporter à *j'eusse aimé* qu'à *son corps* (donc concerner « je » aussi bien que la « géante »). Ce qui lève l'ambiguïté, vraisemblablement, c'est le parallélisme sémantique entre *grandir* et *fleurir*, et l'absence de parallélisme sémantique entre *grandir*, d'une part, et *voir, deviner*, ou même *parcourir* et *ramper*, de l'autre.

Du point de vue des rapports métaphoriques, le premier et le dernier quatrain s'opposent à la section centrale — qui présente des métaphores sous une forme implicite — par une démarche explicitement métaphorique : les métaphores y sont développées en comparaisons. Considérons de plus près ces deux comparaisons. Notons d'abord que *dormir*$_{13}$ n'est pas seulement une synecdoque de *vivre*$_3$; il y a entre ces deux verbes un rapport d'équivalence inversée : *vivre* est à *être mort* comme *être éveillé* est à *dormir*. (Notons, entre ces quatre termes, une opposition syntaxique : les deux termes « patents » s'opposent aux deux termes « latents » comme des verbes intransitifs simples à des formes composées, *être* plus participe passé.)

Chaque comparaison comporte deux compléments circonstanciels de lieu mis en parallèle. Or, au niveau des locutions prépositionnelles (l'équivalence de leurs environnements nous autorise à mettre sur le même plan *auprès de*, d'une part, et *au*(*x*) *pied*(*s*) *de* ou *à l'ombre de* d'autre part), on remarque une dissymétrie entre les premiers termes des deux comparaisons (*auprès de*/*à l'ombre de*), et, au contraire, une symétrie entre les seconds termes (*aux pieds de*/*au pied de*); il en résulte que, dans la première comparaison, le premier terme s'oppose au second comme relativement moins spécifique (*vivre auprès de...*) à relativement plus spécifique ((*vivre*) *aux pieds de*), tandis que le rapport est inversé dans le second cas : *à l'ombre de ses seins* est beaucoup plus spécifique que *au pied d'une montagne*.

Du point de vue des genres grammaticaux, les vers 4 et 14 opposent chaque fois un terme masculin (*chat, hameau*) à un terme féminin (*reine, montagne*). Mais cette opposition vaut, au vers 4, pour des êtres animés, et l'opposition des genres correspond à celle des sexes; au vers 14, en revanche, les substantifs désignent des êtres inanimés, et l'opposition des genres n'a plus qu'une portée purement grammaticale. Il serait tentant de rattacher des faits de ce genre (ainsi que ceux relatifs à la distinction des rimes masculines et féminines) au thème central du poème, à savoir la relation de supérieur à inférieur, de dominant à dominé, qui existe entre la géante, terme féminin, et le « je », terme masculin. La prédominance des rimes féminines pourrait être mise en relation avec la dominance du terme féminin, et le fait qu'à la fin l'opposition des genres ne recouvre plus une opposition des sexes pourrait être interprété comme exprimant

une atténuation ou un apaisement de cette opposition des sexes. Il s'agit là cependant de spéculations, que je signale seulement, tout en étant incapable de dire si elles sont vraiment pertinentes [1].

Aux vers 3-4, le second terme de la comparaison est emprunté à un contexte sémantique différent de celui du premier terme, et qui ne joue pas de rôle dans la suite du sonnet. Aux vers 13-14, au contraire, le contexte du second terme de la comparaison est déjà donné implicitement dans celui du premier, la métaphore est empruntée au contexte. En effet, d'abord, il y a un lien de contiguïté entre *campagne* et *hameau* ou *montagne*. Ensuite, la section centrale offre, par une série de métaphores d'abord implicites (la métaphore « usée » de *fleurir*$_3$) puis de plus en plus explicites, une image cosmique de la géante : celle-ci est identifiée à une montagne ou à un volcan (elle *couve une sombre flamme*, on peut *ramper sur le versant de ses genoux énormes*), à la terre elle-même, voire à l'univers entier (*ses yeux* sont le ciel, dans lequel *nagent* les *humides brouillards*). Le second terme ne fait donc qu'expliciter ce qui était déjà donné dans le premier. Il est même pour ainsi dire redondant : ainsi, syntaxiquement et sémantiquement, le rapport de détermination entre *hameau* et *paisible* redouble celui entre *dormir* et *nonchalamment*, et, enfin, le *hameau* est lié d'une double façon à l'idée de *dormir* : non seulement le hameau dort au pied de la montagne, mais le hameau est aussi l'endroit où l'on dort, le lieu naturel du repos.

Ces observations, comme celle du rapport entre une structure syntaxique inversée au vers 4 et une structure redressée au vers 14, suggèrent que la première comparaison introduit un élément de tension, et que la seconde apporte une détente. L'opposition est la plus nette entre deux termes qui occupent exactement les mêmes positions syntaxiques : *voluptueux* et *paisible* (qui, peut-être, évoquent l'un la tension précédant la jouissance, et l'autre la détente qui la suit), mais elle se marque également dans tout le contexte (*verve puissante, enfants monstrueux/lasse, s'étendre, nonchalamment*).

La première comparaison met en relation un premier terme simple

1. Notons que, au vers 4, le genre masculin de *chat* n'implique qu'indirectement qu'il s'agit d'un chat mâle (*chat* est le terme non-marqué de l'opposition de genre *chat/chatte*). D'autre part, comme l'ont noté Jakobson et Lévi-Strauss (1962), le chat est souvent chez Baudelaire présenté comme ambigu sexuellement. Cette ambiguïté vient s'ajouter à celle qui tient à la position de « dominé » du terme masculin dans le poème.

et un second terme complexe, la seconde un premier terme complexe et un second terme simple. La *reine* et le *chat* peuvent être considérés comme étant eux-mêmes de nature métaphorique : la reine, métaphore de la femme aimée, idéalisée, et le chat, métaphore de l'amant soumis. On peut dire la même chose en d'autres termes, soit considérer que le vers 4 condense plusieurs expressions, qui pourraient être :

comme aux pieds d'une reine un prince (un page, un chevalier...)
comme aux pieds de sa maîtresse un amant voluptueux
comme aux pieds d'un être humain un chat,

soit dire simplement que l'opposition de la reine et du chat fait intervenir plusieurs dimensions sémantiques : supérieur/inférieur, féminin/masculin, humain/animal.

Inversement, dans la seconde comparaison, c'est le premier terme qui condense plusieurs dimensions ou plusieurs thèmes (le sein, objet partiel, l'enfant dans le giron de sa mère, l'amant endormi sur le corps de l'amante, la terre-mère, etc.), tandis que, au vers 14, une seule dimension entre en jeu. On peut donc résumer, en un schéma, l'opposition des deux comparaisons :

	premier terme	*second terme*
V. 3-4	« mot propre »	langage métaphorique
V. 13-14	langage métaphorique	« mot propre »

J'ai laissé de côté l'interprétation sémantique des vers 1-2 et 11-12, dont j'ai déjà dit qu'on pourrait les tenir pour syntaxiquement équivalents. Toujours du point de vue syntaxique, on pourrait encore dégager entre ces deux segments un certain rapport d'équivalence interne, à la condition de n'envisager que leurs « noyaux » (sujet-verbe-objet) et de présenter ceux-ci sous une forme « normalisée » (cf. Harris, 1963) :

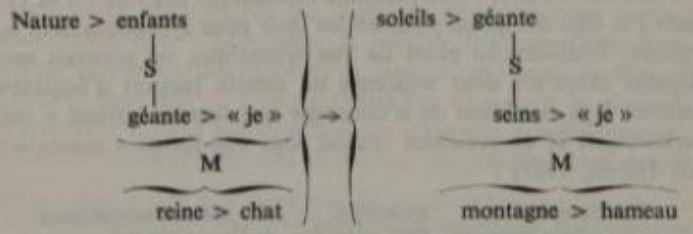
la Nature	concevait	des enfants monstrueux
les soleils malsains	font s'étendre	la (jeune géante)

Si on compare les structures des groupes qui occupent les positions de sujet et d'objet, on constate une série d'inversions. Dans la pre-

mière phrase, le sujet est un syntagme nominal simple, au féminin singulier, et l'objet un syntagme nominal complexe, au masculin pluriel; dans la seconde phrase, c'est le sujet qui est un syntagme nominal complexe, au masculin pluriel, et l'objet est un pronom féminin singulier (on pourrait même aller plus loin, et comparer *en sa verve puissante*, qui se rattache à *la Nature*, et *lasse*, qui se rattache à *la (jeune géante)*).

Ce parallélisme permet de voir en *les soleils malsains* une synecdoque de *la Nature* (confirmant le rapport de la partie au tout qui lie de façon générale les éléments de P_2 à ceux de P_1) et, d'autre part, d'entrevoir un rapport d'équivalence assez ambiguë entre la *Nature* et *la géante*. D'un autre côté, nous avons parlé du rapport de supérieur à inférieur, de dominant à dominé, qui lie la géante au « je ». Or, à condition de concevoir ce rapport sous une forme assez abstraite, on peut dire qu'on le retrouve dans les segments marginaux des vers 1-2 et 11-12 : *la Nature* « domine » *les enfants monstrueux*, comme *les soleils malsains* « dominent » *la jeune géante*. Celle-ci occupe ainsi une position ambiguë, tantôt terme dominé, et tantôt terme dominant, et cette position ambiguë est accentuée par le fait qu'à la fin, devenue un être cosmique, elle s'identifie à la Nature elle-même, tout en restant d'ailleurs localisée dans une partie de la Nature (cf. *s'étendre à travers la campagne*).

On pourrait donc représenter l'essentiel de la structure sémantique du texte par le schéma suivant, où > signifie « domine », et où S représente les relations de partie au tout (synecdoque), et M les relations d'équivalence (métaphore) :



Un seul terme, « je », occupe la même place dans les deux parties du schéma. Notons que la relation de « dominance » entre la géante

et « je » n'est qu'implicite dans la première partie (cf. *Vivre auprès de*). La partie centrale (vers 5-10) apparaît ainsi essentiellement comme une partie de transition, qui a pour fonction, par l'intermédiaire de synecdoques, et de métaphores de plus en plus explicites, à la fois de faire passer la géante à un plan cosmique, et d'expliciter la relation de dominance de la géante au « je ».

Au total, si on considère l'ensemble des relations que nous avons passées en revue, la structure du poème apparaît assez analogue à celle, musicale, d'un mouvement de sonate — avec une exposition créatrice de tension, un développement de caractère fragmenté, et une reprise qui transforme la tension en détente. (On pourrait même aller jusqu'à rapprocher ce que nous avons dit de la relation entre les deux comparaisons des vers 3-4 et 13-14 et le fait que, dans la réexposition d'un mouvement de sonate, les deux thèmes — exposés au début l'un à la tonique et l'autre à la dominante (d'où une tension) — sont tous deux repris à la tonique (d'où une détente).)

RÉFÉRENCES

Bar-Hillel, Yeoshua, 1964 : *Language and Information*, Addison-Wesley, Reading, Mass.
Chomsky, Noam, 1965 : *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT Press, Cambridge, Mass. Tr. fr., éd. du Seuil, Paris, 1971.
Halle, Morris, 1959 : *The Sound Pattern of Russian*, Mouton, La Haye. Harris, Zellig, 1952 : « Discourse analysis », *Language*, 28, 1-30.
— 1963 : *Discourse Analysis Reprints*, Mouton, La Haye.
Jakobson, Roman, 1963 : *Essais de Linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit ;
— à paraître : *Essais de poétique*, Paris, éd. du Seuil.
Jakobson, Roman et Claude Lévi-Strauss, 1962 : « *Les Chats* de Charles Baudelaire », *l'Homme*, I, 1-20.
Katz, J. J., et J. A. Fodor, 1963 : « The structure of a semantic theory », *Language*, 39, 170-210.
Levin, S. R., 1962 : *Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, La Haye.

Harris, 3.

10. « Je te donne ces vers... » *

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines;

Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond!
— O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,

Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain!

(Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Spleen et Idéal », XXXIX, cité d'après l'édition de la Pléiade, p. 39.)

A première vue, ce poème est, du point de vue des rimes, un sonnet irrégulier, de schéma *AbbA bAAb CCdEdE*, la seconde strophe renversant l'ordre des rimes de la première. Mais, quand on décompose les phonèmes à la rime en traits distinctifs, on voit apparaître une très grande unité. Je tiendrai compte, non seulement de la dernière voyelle et de la consonne qui la suit éventuellement, mais aussi de la consonne qui précède la voyelle (chacune des syllabes à la rime a la forme *CV* ou *CVC*, et ne comporte donc pas de groupe consonantique).

* *Poétique* 7 (Hommage à Roman Jakobson pour ses 75 ans) septembre 1971, p. 355-401.

Dans tout le poème, le jeu des rimes n'utilise qu'un très petit nombre de dimensions phoniques. Il y a d'abord un certain nombre de traits qui sont communs à toutes les rimes. Toutes les voyelles sont médianes (non diffuses, non compactes, dans la terminologie de Jakobson) — on trouve /ɛ/, /ɛ̃/, /ɔ̃/, mais ni, d'une part, la compacte /a/, ni, d'autre part, les diffuses /i/, /y/, /u/- et toutes les consonnes sont labiales ou dentales (non compactes, cf. l'absence de /k/, /g/, /š/, /ž/, /ñ/); le trait compact est donc complètement absent. Toutes les consonnes immédiatement à la rime sont des sonantes, liquides (/r/) ou nasales (/n/), à l'exclusion des plosives; toutes les plosives prévocaliques sont tendues et non voisées (cf. l'absence de /d/, /b/), et aussi non continues (cf. l'absence de /s/, /f/, sauf dans *profond*$_9$), ce qui donne une opposition très nette entre occlusives (les plosives « par excellence ») et sonantes. Le trait nasal est présent partout, tantôt dans les voyelles, tantôt dans les consonnes, tantôt dans les deux à la fois. La combinaison de la nasalité et de l'absence de voyelles « extrêmes » telles que /a/ ou /i/ contribue à donner aux rimes une sonorité assez assombrie.

Tout le système des rimes repose sur trois oppositions : 1. absence/présence de /r/, qui oppose les dix premiers vers aux quatre derniers; 2. opposition nasal/oral dans les voyelles (/ɔ̃/-/ɛ/ dans les quatrains, /ɔ̃/, /ɛ̃/ - /ɛ/ dans les tercets) et dans les consonnes (/n-/ en face de /t-n/ dans les quatrains, /p-/, /f-/, /r-/ en face de /m-r/ dans les tercets; on peut pousser plus loin, et noter l'inversion des rapports de succession entre consonnes orales et nasales dans les rimes féminines des quatrains et des tercets : /t-n/ en face de /m-r/); 3.opposition grave/aigu (accompagnée de celle, redondante, d'arrondi/non arrondi) dans les voyelles (/ɔ̃/-/ɛ/ dans les quatrains et /ɔ̃/ - /ɛ/, /ɛ̃/ dans les tercets). Ce système est représenté dans le tableau I.

Le système des rimes est corroboré par le jeu des catégories grammaticales des mots à la rime. Dans les quatrains, les rimes masculines opposent des noms masculins singuliers aux adjectifs féminins pluriels (tous formés sur le même suffixe dérivationnel, *-aines*) des rimes féminines. Tous ces adjectifs sont, de plus, des épithètes, de sorte que le second hémistiche des vers 2, 3, 5, 8, est occupé entièrement par un syntagme nominal ou prépositionnel de forme [(Prép.), Art défini, Nom fém. sg., Adj.]. (Une structure semblable se retrouve

aux vers 9, 11, 12, 14, mais avec des variations de genre). Dans les tercets, tous les mots à la rime sont au singulier; mais, dans les vers 9-10, on trouve l'opposition entre un adjectif, *profond*$_9$, et un verbe finit, *répond*$_{10}$, tandis que, aux vers 11-14, on a, dans les rimes féminines, des adjectifs féminins et, dans les rimes masculines, un adjectif masculin, *serein*$_{12}$, et un nom masculin, *airain*$_{14}$ (il est vrai que *d'airain* est, syntaxiquement, très proche d'un adjectif, cf. par exemple la possibilité commune de ce genre de compléments d'être pronominalisés en *le—il l'est*—de sorte que la différence est assez superficielle).

	CONSONNE	VOYELLE	CONSONNE
vers 1, 4, 6, 7	— grave (+ nasal) [1]	+ grave + nasal	— —
vers 2, 3, 5, 6	— grave (— nasal) [1]	— grave — nasal	— grave + nasal
vers 9, 10	+ grave — nasal	+ grave + nasal	— —
vers 11, 13	+ grave + nasal	— grave — nasal	(— grave) — nasal + liquide
vers 12, 14	(— grave) — nasal + liquide	— grave + nasal	— —

TABLEAU 1

On entrevoit donc déjà, sur un fond de traits communs, une division entre les quatrains, bâtis sur un jeu d'oppositions très systématique, un distique (vers 9-10), très uniforme quant aux rimes (tous les phonèmes sont graves) mais qui présente des irrégularités par rapport au reste du sonnet (le /f/ de *profond*$_9$, la présence de la seule

1. Ces traits sont mis entre parenthèses parce que, aux vers 3 et 4, il y a une irrégularité : *humaines*$_3$ (+ nasal) et *aquilon*$_4$ (— nasal).

vraie rime « antigrammaticale », adjectif/verbe), et un quatrain final qui, d'une part, utilise certaines des mêmes oppositions que les deux premiers (nasal/oral, masculin/féminin), et qui, d'autre part, en abolit d'autres (toutes les voyelles sont aiguës — ce qui oppose ce quatrain final au distique — et, en tenant compte de la remarque faite ci-dessus sur *d'airain*, tous les mots à la rime sont des adjectifs). Notons deux choses, à propos de ce quatrain final : 1. les rimes y présentent un caractère d'image en miroir distordue : /mɛr/-/rɛ̃/; 2. il se caractérise par une certaine tendance à la rime intérieure — plus exactement, par la tendance à utiliser, à l'intérieur d'un vers, les mêmes oppositions qui entrent en jeu dans les rimes; cf. les hémistiches du vers 11 : *ombre/éphémère* (cf. /ɔ̃/ - /ɛ/ dans les quatrains), les voyelles médianes aiguës des autres hémistiches (*léger, mortel, jais*), et les derniers mots qui, reprenant toutes les dimensions communes et toutes les oppositions pertinentes des rimes du sonnet : *front d'airain*, constituent une sorte de *coda* phonologique. Cette tendance à la rime (ou plutôt à l'opposition) intérieure apparaît aussi, rétrospectivement, à l'œuvre dans le tout premier vers du sonnet, où les mots aux hémistiches (*ces vers/mon nom*), qui s'opposent en termes des traits aigu/grave, oral/nasal et présence/absence de /r/, condensent en eux tout le matériel sur lequel seront bâties les rimes.

Passons à la syntaxe. Le poème ne comporte qu'une seule phrase, assez complexe. La principale est donnée d'emblée, dans le premier hémistiche — *je te donne ces vers* — et est suivie d'une proposition adverbiale de but (*afin que...*) elle-même complexe, qui consiste en une conditionnelle, dont l'antécédent (*si mon nom...*) occupe tout le reste du premier quatrain et le conséquent (*ta mémoire...*) tout le second quatrain. Les tercets ne sont qu'une longue apostrophe — un vocatif — mais de structure également complexe; elle comprend deux parties juxtaposées, correspondant au distique (9-10) et au quatrain final. Chacune de ces parties comprend un syntagme nominal (*Être maudit*, (O) *toi*) suivi d'une relative. Notons une certaine ambiguïté dans le rapport entre le distique, d'une part, et les quatrains, aussi bien les deux premiers que le dernier, d'autre part. Comme nous venons de le dire, les six derniers vers peuvent apparaître comme une seule unité, au vocatif, divisée en deux parties d'inégale longueur. Mais, d'un autre côté, l'apostrophe *O toi* du vers 11, ainsi que la

ponctuation (le point-virgule à la fin du vers 8, le tiret au début du vers 11, et les points d'exclamation à la fin des vers 10 et 14) pourraient amener à introduire une division principale entre les vers 10 et 11; le vers 14, séquence de deux syntagmes nominaux à valeur exclamative, peut alors apparaître comme étant aux vers 11-13 dans le même rapport que les vers 9-10 sont aux vers 1-8. (Plus précisément, les vers 9-10 apparaissent alors comme apposés au *te* du vers 1, et le vers 14 comme apposé au *toi* du vers 11.)

Ce qui frappe dès l'abord, c'est le parallélisme syntaxique, accentué par la prosodie, entre les deux parties de la conditionnelle, dans les quatrains 1 et 2. L'antécédent et le conséquent se composent tous deux d'un syntagme nominal sujet et de deux syntagmes verbaux coordonnés par *et*. Les sujets ont la même structure interne : un nom au singulier précédé d'un adjectif possessif, et ils s'opposent en termes de genre (masculin/féminin) et de personne (première/deuxième). Les syntagmes verbaux ont également une même structure: ils comportent un verbe transitif (direct ou indirect en *à*), un objet, et un complément adverbial (dont la nature varie); le premier des deux syntagmes verbaux coordonnés comporte chaque fois un verbe simple (*aborde/fatigue*) et le second une expression verbale complexe (*fait rêver/reste comme pendue*); le premier verbe de l'antécédent et le deuxième du conséquent sont des transitifs indirects (*aborde... aux.../reste...pendue à...*), et le deuxième de l'antécédent comme le premier du conséquent sont des transitifs directs (*fait rêver.../fatigue...*); les verbes transitifs sont de ceux qui sélectionnent des sujets non restreints et des objets animés, et les intransitifs sont de ceux qui sélectionnent des objets inanimés. Il y a donc là à la fois correspondance droite et correspondance croisée. Le parallélisme est rendu particulièrement frappant par le fait que tous les verbes apparaissent en position de rejet au début du vers.

Une fois ce parallélisme décelé, on s'aperçoit que les quatre derniers vers, dont on a déjà pu remarquer qu'ils formaient un tout, obéissent partiellement au même schéma : si le sujet est cette fois le relatif *qui* (valant pour *toi*), et s'il n'y a qu'un seul syntagme verbal, celui-ci a une structure interne parallèle à celle des précédents : un verbe transitif (*foules*) qui, comme *aborde* et *fatigue*, est en position de rejet au début du second vers du quatrain, et qui, par contre, en termes de restrictions de sélection, est neutre vis-à-vis de la dis-

tinction entre objets animés et inanimés (une certaine distinction à l'œuvre dans les quatrains initiaux est ici abolie, cf. ce qu'on a dit plus haut sur les rimes), un objet direct, (*les stupides mortels...*), à rapprocher particulièrement de *les cervelles humaines*$_3$, et un adverbial (*d'un pied léger et d'un regard serein*), qui est à rapprocher, par sa fonction d'instrumental et par sa structure interne de coordination, de *par un fraternel et mystique chaînon*$_7$. Notons encore que tous ces faits de parallélisme valent entre des éléments qui appartiennent chaque fois à des propositions subordonnées, celle de but (*afin que...*) dans les quatrains initiaux, et la relative sur *toi* dans le quatrain final. Tous ces parallélismes sont représentés dans le tableau II.

... mon nom	*aborde*		heureusement
		aux époques lointaines	
	et *fait rêver*		un soir
		les cervelles humaines	
ta mémoire...	*fatigue*	le lecteur	ainsi qu'un tympanon
	et		par un fraternel
			et mystique chaînon
	reste comme pendue		
		à mes rimes hautaines...	
(o toi) qui...			
	foules		d'un pied léger et
			d'un regard serein
		les stupides mortels...	

TABLEAU II

(Ce tableau se lit de gauche à droite et de haut en bas; on a mis dans la même colonne les éléments parallèles par leur fonction; on a souligné les verbes qui apparaissent en position de rejet au début du vers.)

Ajoutons encore que si, dans les quatrains 1 et 2, on trouvait coordonnés chaque fois un verbe simple et une expression verbale complexe, et si, dans le quatrain final, on ne trouve qu'un verbe simple (*foules*) qui leur est parallèle, on trouve, dans la relative sur *les stupides mortels*, au troisième vers du quatrain final, une expression verbale complexe (*t'ont jugée amère*), qui présente un certain parallélisme avec celle du vers 3 du quatrain 1 (*fait rêver...*); il s'agit de structures qui, malgré des différences évidentes, ont ceci de commun

qu'on a des raisons de les croire toutes deux dérivées, par des transformations d'ailleurs différentes, de constructions complexes de forme NP — V — $_S$[NP — VP] [1], soit quelque chose comme, d'une part, *tu fais — les cervelles humaines rêvent*, et, d'autre part, *les stupides mortels ont jugé — tu es amère*.

J'ai laissé jusqu'à présent un certain nombre d'éléments de côté. On va voir qu'ils viennent eux aussi prendre place dans des rapports de parallélisme. Tout d'abord, aux vers 4, 5, 11, 14, nous avons une série d'éléments, sémantiquement des métaphores ou des comparaisons, qui tous se rapportent aux sujets de leurs phrases respectives :

(1) mon nom$_1$... Vaisseau favorisé par un grand aquilon$_4$
(2) Ta mémoire, pareille aux fables incertaines$_5$
(3) O toi qui, comme une ombre à la trace éphémère$_{11}$
(4) (O toi)... Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain$_{14}$

Remarquons d'abord que tous ces éléments sont ambigus syntaxiquement, en ce sens qu'on peut les considérer aussi bien comme des apposés sur *mon nom*, *ta mémoire*, etc., que comme des adverbes de manière sur les verbes, *aborde*, *fatigue*, etc. Ensuite, en plus du parallélisme qui les unit tous, il est clair qu'ils doivent être groupés deux à deux : il y a parallélisme entre (1) et (4), d'une part, entre (2) et (3), d'autre part. (1) et (4) sont des syntagmes nominaux (plus exactement, (4) comporte deux syntagmes nominaux juxtaposés), rattachés au sujet sans terme de comparaison explicite, placés à une grande distance de ce sujet, et occupant tout le dernier vers de leurs quatrains respectifs. (2) et (3), introduits l'un et l'autre par un terme de comparaison explicite (*pareille.../comme...*), se trouvent accolés immédiatement à la suite du sujet, dans les mêmes positions prosodiques, constituant toute la fin du premier vers du quatrain; (2) et (3) présentent aussi un certain parallélisme interne : ils se terminent l'un et l'autre par un syntagme prépositionnel comprenant la même préposition (*à*) et un syntagme nominal composé d'un article défini, d'un nom féminin monosyllabique, et d'un adjectif trisyllabique, éléments entre lesquels il existe d'ailleurs plusieurs correspondances phoniques : *aux fables incertaines$_5$/à la trace éphémère$_{11}$*. Comme me l'a signalé Jacques Dubois, à ces correspondances croisées entre (1) et (4), (2) et (3), s'ajoute un parallélisme interne entre (3) et (4), qui ne se retrouve pas entre (1) et (2), cf. :

(3) ombre à la trace éphémère
(4) statue aux yeux de jais
(grand) ange au front d'airain,

soit chaque fois un nom accompagné d'un *PP* en *à NP*, où le nom tête est chaque fois suivi d'un modifieur. Ce parallélisme est à rapprocher du fait que (3) et (4) se rapportent au même *NP* (*toi*), alors que (1) et (2) se rapportent à des *NP* différents (*mon nom*, *ta mémoire*).

Ceci fait apparaître sous un jour plus complexe les rapports entre le dernier quatrain et les deux premiers. Comme nous l'avons noté, le dernier se distingue des deux autres par l'absence de syntagmes verbaux coordonnés; en revanche, il présente un cas de syntagmes prépositionnels coordonnés (*d'un pied léger et d'un regard serein$_{12}$*), et, à la fin, de syntagmes nominaux coordonnés (*statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain*), ces syntagmes prépositionnels et nominaux ayant chaque fois une structure interne rigoureusement identique (dans le cas des syntagmes nominaux finaux, cette structure redouble d'ailleurs celle de *ombre à la trace éphémère$_{11}$*). D'autre part, le dernier quatrain a des traits communs avec chacun des quatrains initiaux sur un point où ceux-ci se distinguent : avec le premier, il a en commun l'apposé nominal au dernier vers, et, avec le second, le comparatif « explicite » à la fin du premier vers. Il se présente donc à la fois comme une simplification et une synthèse des deux autres quatrains. Le tableau II peut ainsi être complété par le tableau III. (Il faudrait encore noter certains parallélismes plus marginaux : (*a*) entre les compléments en *par NP* des quatrains 1 et 2 : (*favorisé*) *par un grand aquilon$_4$*/ (*pendue*) *par un fraternel et mystique chaînon$_7$*; (*b*) entre *grand aquilon$_4$* et *grand ange$_{14}$* : ce sont les deux seuls cas dans tout le poème où un item lexical, l'adjectif *grand*, est répété; les deux syntagmes nominaux en question apparaissent dans la même position prosodique (deuxième hémistiche du dernier vers d'un quatrain), et ils présentent une certaine similitude phonique, due à la liaison entre *grand* et *ange/aquilon* : /grãtã/ - /grãta/.)

1. J'utiliserai occasionnellement les abréviations d'usage en grammaire générative : *S* pour phrase (*sentence* en anglais), *NP* pour syntagme nominal (*noun phrase*), *VP* pour syntagme verbal (*verb phrase*), *PP* pour syntagme prépositionnel (*prepositional phrase*).

Que reste-t-il qui n'ait pas encore été pris en considération? La principale, au premier hémistiche, et les vers 9-10. Notons d'abord que les deux vocatifs juxtaposés, *Être maudit...*$_9$, *O toi...*$_{11}$, peuvent être, soit tous les deux, soit seulement le premier (voir plus haut), conçus comme des apposés sur le *te* du premier vers; ceci, joint à leur structure interne (un nom — ou un pronom — tête, suivi de compléments) et à leur position en tête de vers, les rend parallèles aux apposés des vers 4 et 14 (ce qui crée des rapports de parallélisme entre des éléments ne se trouvant pas au même niveau de subordination).

	1 — 4	5 — 8	11 — 14
coordination : VP vs NP, PP	+	+	—
apposés nominaux	+	—	+
comparatifs explicites	—	+	+

TABLEAU III

Le parallélisme est accentué, entre *Être maudit...*$_9$ et *Vaisseau favorisé...*$_4$, dans la mesure où on trouve chaque fois un nom masculin suivi d'une épithète qui est un participe passé passif (plus exactement, sans doute, un adjectif apparenté à un verbe passif) — ces deux épithètes étant, de plus, plus ou moins antonymiques.

En second lieu, les deux fragments qui restent, le premier hémistiche du vers 1 et les vers 9-10, ont en commun un élément central : les deux verbes, *donner* et *répondre* — l'un et l'autre à l'indicatif présent et placés stratégiquement, l'un au tout début du poème, l'autre à la fin du vers 10, juste avant une division importante —, sont tous deux des verbes qui peuvent entrer dans le cadre syntaxique *NP V NP à NP*, ce qui correspond à ce que, sémantiquement, ils expriment des relations relevant de l'échange; les sujets et les objets indirects de ces verbes sont pratiquement identiques : le sujet est à la première personne du singulier (*je*) au vers 1, et il inclut cette même

personne au vers 10 (*rien, hors moi* — sémantiquement, il exclut tout ce qui n'est pas JE); de même, l'objet indirect est à la deuxième personne du singulier au vers 1 (*te*) et il se réfère à cette même deuxième personne au vers 9 (où c'est un relatif, *qui*, sur un apposé, *Être maudit*, d'un terme à la deuxième personne). Il y a cependant toute une série de différences frappantes entre les deux parties :

(1) Au vers 1, on a une phrase déclarative extrêmement simple et directe, alors que les vers 9-10 présentent une structure beaucoup plus complexe : l'ordre sujet-objet indirect est inversé, du fait de la nature même des propositions relatives; le rapport sujet-prédicat est présenté sous une forme restrictive (*rien, hors moi, ne répond*); un adverbial, de structure interne complexe (*de l'abîme profond jusqu'au plus haut du ciel*), est présent, dans une position doublement marquée, par sa place en tête de la relative, et par le fait qu'il est, du point de vue prosodique, coupé en deux par l'enjambement — la première phrase avait également un complément adverbial (*afin que...*), mais placé normalement après le verbe et son objet;

(2) alors que *donne* a un objet direct (*ces vers*), celui de *répond* n'est pas exprimé; comme le complément d'agent de *maudit* n'est pas exprimé non plus (cf. *Vaisseau favorisé par...*), il y a là un trait de plus qui contribue à singulariser le tercet, à le rendre énigmatique; [notons ici que, de toute façon, dans la langue, et en dépit des ressemblances signalées plus haut entre *donner* et *répondre*, il y a entre ces deux verbes des différences syntaxiques : l'objet de *donner* est normalement obligatoire, et ne peut pas être une complétive, tandis que celui de *répondre* est facultatif, et peut être soit un syntagme nominal ordinaire, soit une complétive — ce qui correspond à cette différence sémantique que l'action de « donner » relève de l'échange des choses, tandis que celle de « répondre » relève de l'échange des messages; d'autre part, *donner ces vers*, c'est, en un sens, *dire* quelque chose, ce qui rapproche à nouveau *donner* de *répondre* — et on peut se demander si la « réponse », ce n'est pas précisément le « don » des vers; mais cela aussi reste énigmatique;

(3) *répondre* a un caractère sémantiquement plus complexe que *donner*; dans « A donne quelque chose à B », on ne présuppose aucune action préalable de la part de B, tandis que, dans « A répond (quelque chose) à B », on présuppose que B a dit (ou fait) antérieurement quelque chose qui était adressé à A (de ce point de vue, *répondre*

est à *dire* comme *rendre* est à *donner*). Notons le contenu tout à fait énigmatique de ce qui est ainsi présupposé : il est impossible de savoir ce que le destinataire du poème a pu dire ou faire qui appelait une réponse, et c'est d'autant plus frappant que les qualifications qui en sont données, notamment dans le dernier vers, le présentent comme muet (*Statue...*), et n'ont en tout cas rien à voir avec la parole [1].

De tous ces points de vue donc — déclaratif/restrictif, simple/complexe, ordre normal/ordre inversé, présence normale de l'objet/ellipse de l'objet, caractère lexicalement simple/complexe des verbes, le premier hémistiche du poème s'oppose aux vers 9-10 comme un terme non marqué à un terme marqué. (Cette opposition non marqué/marqué vaut aussi pour la distribution des pronoms conjoints/disjoints dont il est question au paragraphe suivant.)

Dans tout le poème, les pronoms des deux premières personnes occupent des positions stratégiques. Ils apparaissent chacun quatre fois, et, trois fois sur quatre, ils ont entre eux un rapport frappant, comme on a déjà pu le remarquer indirectement : (1) ils apparaissent, dès le début, sous forme d'enclitiques, sujet et objet indirect (*je te*), immédiatement contigus (il y a aussi un rapport d'équivalence entre le sujet et l'objet indirect de verbes comme *donner* : ce sont les mêmes termes — des syntagmes nominaux humains — qui peuvent remplir ces deux fonctions); (2) ils sont ensuite présentés comme des possessifs (*mon nom*$_1$, *ta mémoire*$_3$), strictement parallèles, comme on l'a vu, du point de vue syntaxique; (3) aux vers 10-11, ils apparaissent sous leur forme forte (disjointe, non enclitique), tous deux indirectement sujets, et avec des similitudes phoniques (*hors* moi/o toi); remarquons que, au point de vue prosodique, les occurrences de *moi* et de *toi*

1. (Note, 1972) Roman Jakobson (communication personnelle) me dit que, à son avis, *répondre* signifie ici *correspondre*, ce qui reviendrait à marquer explicitement le rapport d'équivalence entre le « je » et le « tu » dont il est question plus loin. J'aurais tendance maintenant à penser que *répondre* dans ce poème est ambigu, les deux sens coexistant. Il faut aussi tenir compte d'une nuance de sens intermédiaire, signalée par Littré : « *répondre* : ... 6° : il se dit de voix, de sons qui répondent l'un à l'autre, des chœurs de musique qui se répondent... Fig. : nos cœurs se répondent, ils se comprennent. » Cf. le vers de *Correspondances*, « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. » Notons que, dans cette troisième interprétation, les deux autres coexistent : il s'agit en quelque sorte de termes d'un dialogue qui sont équivalents. Voir aussi le sens de *répondre* dans l'expression « l'écho lui répond ». Toutes ces interprétations sont parfaitement compatibles avec le sens général du poème tel que j'ai essayé de le dégager.

sont dans des positions similaires — l'une à la fin, l'autre au début d'un vers — à celles de *mon nom* et de *ta mémoire*, respectivement. Seules les quatrièmes occurrences ne sont pas parallèles (mes *rimes/qui* t'*ont jugée amère*); on peut toutefois faire remarquer qu'elles se trouvent à la fin de deux divisions principales du poème, l'une à la fin des quatrains, juste avant l'apostrophe *Être maudit...*, et l'autre, à l'avant-dernier vers, juste avant les apostrophes finales. Cette distribution des deux personnes contribue d'une manière cruciale à unifier le poème; de ce point de vue, les troisièmes occurrences (*moi*$_{10}$, *toi*$_{11}$) ont véritablement un rôle de pivot : alors que le distique (9-10) a introduit une rupture, ils sont à la fois le lien entre ce distique et le quatrain final, et, en même temps, par leur parallélisme prosodique avec *mon nom/ta mémoire*, ils rattachent d'emblée ce quatrain final aux deux premiers.

Dans tout texte littéraire, en particulier dans tout poème lyrique, les possibilités offertes par le jeu des personnes grammaticales peuvent être utilisées sémantiquement de diverses façons. Outre la présence toujours sous-jacente du couple destinateur/destinataire (auteur/lecteur) du message littéraire lui-même, qui peut rester tout à fait implicite ou apparaître explicitement dans le texte, le système d'oppositions constitué par les trois personnes et par leurs diverses combinaisons au pluriel peut être appliqué de diverses façons à diverses relations entre êtres humains et non humains, abstraits et concrets, etc., par exemple le couple de l'amant et de l'amante, celui du poète et de son idéal, etc. Certaines combinaisons peuvent être absentes (ici, par exemple, le *nous* et le *vous* sont absents) et, sans parler du jeu permis par l'utilisation du pluriel pour le singulier (forme polie du *vous* pour le *tu*, pluriel « de majesté », etc.), il peut y avoir, dans le cours d'un même texte, « switching » d'une application à une autre. Une étude comparée des *Fleurs du mal* faite de ce point de vue serait très instructive, Baudelaire utilisant systématiquement les possibilités offertes; que l'on se reporte, par exemple, aux contrastes qui existent entre le sonnet considéré et quelques autres poèmes qui, du point de vue de la thématique générale, lui sont plus ou moins apparentés, tels que le sonnet XVII (« la Beauté »), « la Mort des Amants », ou encore la série de sonnets qui précèdent immédiatement notre texte dans les *Fleurs du mal*, « Un Fantôme ».

Ici, nous pouvons dès l'abord distinguer au moins, d'une part, le

couple auteur/lecteur, et, d'autre part, le couple constitué par celui qui *donne* et celle qui reçoit *ces vers*. Le *je* désigne sans équivoque et identifie le premier terme de ces deux couples; en revanche, les deuxièmes termes sont nettement distingués : le *tu* correspond à « celle qui reçoit », tandis que *le lecteur* est à la troisième personne. En fait, si on se reporte aux équivalences syntaxiques dégagées ci-dessus, *le lecteur* est mis exactement sur le même plan qu'un certain nombre d'autres termes à la troisième personne, cf. le parallélisme *fait rêver... les cervelles humaines*$_3$/*fatigue le lecteur*$_6$/*foules... les stupides mortels*$_{12\text{-}13}$: ceci nous autorise à distinguer essentiellement trois termes, « je » (l'auteur, qui « donne »), « tu » (celle qui reçoit), et « les autres », ou « le reste » (qui inclut le (ou les) lecteur(s)). Ces trois termes ne sont pas du tout sur le même pied.

Entre « je » et « tu », on l'a déjà vu, il y a toutes sortes de rapports d'équivalence et de contiguïté : (1) ceux, relevant des deux axes, qui tiennent simplement à la nature de *shifters* des pronoms des deux premières personnes; (2) ceux de contiguïté syntaxique (*je te...*; *...moi...toi...*); (3) ceux d'équivalence syntaxique (*mon nom*/*ta mémoire*; *...moi.../...toi...*); (4) ceux, syntactico-sémantiques, qui tiennent au fait qu'ils ont les fonctions de sujet et d'objet indirect des verbes *donne* et *répond*. Il y a toutefois une dissymétrie : seul le « je », dont l'identification est claire, parle, *donne*, *répond*, le « tu », même si on présuppose qu'il a parlé, reste muet, et énigmatique de plus d'une façon : par qui, et pourquoi, est-il maudit? Si on lui *répond*, qu'est-ce qu'il a dit? Pourquoi a-t-il été « jugé amer »? Notons que même le sexe féminin du « tu » ne peut être inféré qu'à partir d'un seul indice, assez indirect, et qui est donné tout à la fin du poème — le genre grammatical de *jugée amère*$_{13}$, dû à l'accord avec un objet antéposé (*te*), qui n'est pas lui-même marqué en genre en surface; notons d'ailleurs que le genre de *jugée* et de *amère* n'est marqué que dans l'écriture, rien n'y correspond dans la prononciation. On pourrait toutefois remarquer que le genre grammatical conventionnellement féminin de certains noms se rapportant au « tu », et qui s'oppose au genre grammatical masculin de certains noms se rapportant au « je » — *ta mémoire* en face de *mon nom*, *ombre* en face de *vaisseau* — tend dès le début à associer, mais alors d'une manière extrêmement indirecte, le « tu » au féminin et le « je » au masculin, quoique d'une manière non systématique en ce qui concerne

le « tu » — cf. *ainsi qu'un tympanon*$_6$, *grand ange*$_{14}$ —; une certaine ambiguïté demeure donc même sur ce plan.

On voit qu'il serait très superficiel d'identifier d'emblée « celle qui reçoit » à la maîtresse ou à la femme aimée (Jeanne Duval?). Rien dans le texte ne nous y autorise (il n'est dit nulle part que « je » aime « tu »). Seul le recours au contexte — l'ensemble de l'œuvre de Baudelaire, les données biographiques, la tradition poétique du poème offert à la femme aimée pour la rendre immortelle — pourrait permettre d'aller plus loin. Ce n'est pas mon propos ici de m'engager sur cette voie, mais il faut remarquer au moins qu'une étude comparée de ce sonnet et d'autres poèmes de Baudelaire ne ferait pas disparaître l'ambiguïté. Un seul exemple : un des poèmes les plus voisins de ce sonnet par la thématique est le poème XXI des *Fleurs du mal*, « Hymne à la Beauté »; comparer XXXIX, 9-10, et XXI, 1-2, *Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, O Beauté? ton regard, infernal et divin...*, ou encore XXXIX, *O toi qui... Foules... Les stupides mortels...*, et XXI, 13, *Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques*, etc. Bien entendu, le « tu » de l' « Hymne à la Beauté » est lui aussi ambigu : il s'agit à la fois de l'idéal abstrait de la Beauté et de la beauté de la femme aimée. Tout ce qu'on pourrait sans doute conclure d'une telle étude comparative, c'est que le « tu » énigmatique du sonnet XXXIX participe à la fois de la femme, aimée et maudite, de la Beauté, de l'Idéal, et sans doute aussi de l'Ange Déchu cher à la littérature romantique et post-romantique.

« Les autres » (*le lecteur* y compris) sont placés sur un tout autre plan. Il n'y a entre eux et le « je » ou le « tu » aucune équivalence. Ils sont chaque fois représentés par des termes différents, sans rapport anaphorique entre eux (cf. l'absence de pronoms de la troisième personne), et qui peuvent tous être interprétés génériquement (*aux époques lointaines*, *les cervelles humaines*, *le lecteur*, *rien*, *les stupides mortels*); ceci les oppose nettement au « je » et au « tu », les deux premières personnes excluant par définition toute interprétation générique. Alors que le « je » et le « tu » sont présentés au moyen de riches métaphores, « les autres » sont introduits métonymiquement. Si ce caractère métonymique est évident dans la synecdoque des *cervelles humaines*$_3$, il est caractéristique aussi du *lecteur*$_6$ (la fonction pour l'être), des *stupides mortels*$_{12}$ (l'être caractérisé par ses propriétés), et des *époques lointaines*$_2$ (le contexte temporel pour les êtres : *aborde*

aux époques lointaines vaut pour « atteint les hommes des générations futures »). Notons aussi la tendance à remplacer l'animé par l'inanimé (*les époques...*, *les cervelles...*, *rien*$_{10}$), et l'usage de termes dépréciatifs (*les stupides mortels*, et aussi *les cervelles humaines*, cf. les connotations dépréciatives de « cervelle » : « une cervelle d'oiseau », etc.). Si « je » et « tu » entrent dans des rapports d'échange (même dépourvus d'une vraie réciprocité), il n'y a rien de semblable entre « les autres » et « je » ou « tu » : le seul rapport de ce type proposé est aussitôt rejeté (*rien, hors moi, ne répond*), et le genre inanimé de *rien* accentue ce rejet. Sinon, « les autres » sont, ou bien agents d'actions dont le « tu » est victime (*qui t'ont jugée amère* et, peut-être, *maudit*), ou bien termes passifs d'actions du « je » ou du « tu » (*fait rêver, fatigue, foules*); remarquable de ce point de vue est la phrase *si mon nom aborde aux époques lointaines...*; alors que la « postérité » joue normalement un rôle actif dans la reconnaissance du génie d'un poète, elle est présentée ici comme un simple lieu, dissocié du *grand aquilon* qui pousse le *vaisseau* auquel est identifié *mon nom*.

Le « je » et le « tu » donnent lieu à des développements métaphoriques, mais, dans les deux premiers quatrains, ces métaphores s'appliquent à des métonymies, du « je » dans le premier (*mon nom*, métonymique pour « ma réputation », qui est à son tour une métonymie de « moi »), et du « tu » dans le second quatrain (*ta mémoire* : le souvenir pour la personne). Notons la différence entre *nom* et *mémoire* : le *nom*, c'est la réputation (positive), tandis que la *mémoire*, c'est seulement le souvenir, avec, de plus, la présupposition que la personne dont il s'agit est morte, présupposition qui manque dans le cas de *nom*. Un certain nombre d'autres traits indiquent une différence, et même une inégalité, dans la manière dont « je » et « tu » sont présentés. Le « je » est présenté au moyen d'une seule métaphore développée, par identification directe au *Vaisseau...*$_4$; le « tu » est comparé, au moyen de termes de comparaisons explicites, à plusieurs termes différents et distincts (*pareille aux fables incertaines, ainsi qu'un tympanon, comme pendue...par un... chaînon*), ce qui empêche une identification immédiate (notons spécialement la comparaison avec les *fables incertaines* : non seulement les *fables* — « récits mythologiques » — sont qualifiées d'*incertaines*, mais ce mot a la connotation qu'il s'agit d'un récit faux). Alors que le « je » *fait rêver*, le « tu » *fatigue*, comme un *tympanon* : le tympanon

(voir André Schaeffner, *Origine des Instruments de Musique*, p. 366) est un instrument de musique ancien, soit un tambour (c'est le nom grec et latin du tambour), soit un instrument à cordes frappées avec des baguettes (cf. le cymbalum hongrois cher à Stravinsky); ce qui compte ici, c'est, d'une part, le caractère de percussion — donc obsédant [1] — de l'instrument (il y a peut-être aussi contamination d'expressions telles que « un bruit à percer le tympan »), et d'autre part, son côté archaïque, et l'incertitude sur sa nature exacte (d'où un lien avec les *fables incertaines*). Enfin, le « tu » est dans un rapport de dépendance à l'égard du « je », non seulement parce que c'est de la survie de *mon nom* que dépend celle de *ta mémoire*, mais aussi parce que celle-ci *reste comme pendue... à mes rimes hautaines*; la dépendance est rendue d'autant plus frappante par le caractère doublement, voire triplement, métonymique de *mes rimes*, métonymie de *mes vers*, qui est une métonymie de « mon œuvre », qui est une métonymie de « moi ». D'autre part, il y a une certaine ambiguïté dans les vers 7-8. En premier lieu, *hautaines* est ambigu, en ce sens qu'on ne sait s'il s'agit de « hautaines vis-à-vis de toi » ou de « hautaines vis-à-vis des autres [2] », et cette ambiguïté est multipliée par le caractère métonymique de *mes rimes* : sont-elles hautaines parce que « je suis hautain », ou s'agit-il d'un trait intrinsèque, de la « hauteur poétique » de « mon œuvre »? En second lieu, il y a contraste entre le rapport de dépendance exprimé par *...pendue...* et le caractère *fraternel et mystique*, donc d'égalité et de communion, du lien.

Revenons au premier quatrain. La métaphore du *vaisseau* combine

1. A priori, on pourrait substituer *obsède* à *fatigue* au vers 5 sans rien changer à la prosodie et sans changer le sens de manière appréciable; mais *fatigue* entre dans une série de rapports phoniques avec fait rêver..., vaisseau favorisé..., pareille aux fables..., et par un fraternel... D'autre part, alors que *fatigue* a une connotation négative, *obsède* est neutre de ce point de vue. On pourrait multiplier les remarques de cet ordre, et il serait sûrement utile, chaque fois qu'on le peut, de procéder à des substitutions de ce genre, pour en étudier les conséquences. Par exemple, on voit immédiatement les raisons, sémantiques surtout, pour lesquelles on a *tympanon* plutôt que *violon, bombardon, orphéon, psaltérion*, etc., tous compatibles avec la prosodie et la rime.

2. De ce point de vue, *hautaines*$_8$ est à rapprocher de *maudit*$_9$, qui suit immédiatement, et qui lui ressemble d'ailleurs phoniquement : « maudit par qui? ». Ce rapport entre *hautaines* et *maudit* sert de liaison entre le quatrain 2 et le distique, un peu de la même manière que *hors moi* et *o toi* lient ce même distique et le quatrain final — encore que la liaison soit moins évidente dans le cas qui nous occupe ici.

deux aspects à première vue contradictoires : l'*aquilon*, grand vent du nord froid et violent, contraste avec l'idée de réussite heureuse (*aborde heureusement...*, *favorisé...*), associée plus communément par la tradition poétique au zéphyr. D'autre part, le rejet au vers 4 de *Vaisseau...*, qui se rattache tout naturellement à *Aborde...*$_2$, ne vient pas seulement raviver une métaphore quelque peu usée; venant après le vers 3 (*Et fait rêver...*), il donne à la métaphore une dimension de plus : ce n'est plus seulement *mon nom* (ma renommée de poète) qui fait rêver, mais *mon nom* en tant que *vaisseau...* La métaphore se démultiplie, et le vaisseau devient un vaisseau de rêve, un vaisseau mythique, parent peut-être du Vaisseau Fantôme, et qui, poussé par un grand vent sauvage, parcourt le Temps, poursuit sa course par-delà la Mort.

Dans la première édition des *Fleurs du mal*, on avait une variante aux vers 3-4 : « Et, *navire poussé* par un grand aquilon, // Fait *travailler* un soir les cervelles humaines. » On pourrait ne guère y insister, dans la mesure où cette variante présentait une violation patente des règles des rimes (celles-ci étaient alors croisées — *AbAb* — dans la première strophe, et embrassées — *bAAb* — dans la deuxième). Toutefois, la correction a eu toutes sortes d'autres conséquences : (1) *vaisseau* désigne un grand navire à voiles, en principe un navire de guerre, et ce terme a fréquemment des emplois figurés; ces aspects manquent à *navire*, qui est plus neutre; (2) *favorisé* ajoute, à l'idée exprimée par *poussé*, qui est conservée de toute façon grâce au contexte, l'idée de réussite heureuse; (3) *fait travailler* entraînait une idée d'effort, absente de *fait rêver*, et n'avait aucune des connotations positives de *fait rêver*; (4) l'interversion des vers 3 et 4 atténuait l'effet de démultiplication métaphorique dont on vient de parler, et rendait la symétrie entre le quatrain 1 et le quatrain 2 plus nette (on avait les deux fois la séquence : Verbe...//Et — complément// Verbe...); du même coup le parallélisme entre les vers 4 et 14 disparaissait. Dans l'ensemble donc, le contraste entre les quatrains 1 et 2 était beaucoup moins net dans la première version, et il en était de même du parallélisme entre le premier quatrain et le quatrain final.

Dans ce premier quatrain, un détail mérite encore d'être retenu : le choix de l'adverbial *un soir*$_3$. En principe, du point de vue purement prosodique, on pourrait tout aussi bien avoir *un jour*, par exemple. Mais le phonème /u/ n'apparaît qu'une seule fois dans tout le poème,

dans *Foules*$_{12}$ (ce qui donne évidemment un relief spécial à ce verbe), et *un soir* fait rime intérieure avec *ta mémoire*$_3$; ensuite, *un soir*, outre son aspect métonymique par rapport aux *époques lointaines*, est aussi métaphorique pour la fin de la vie ou la fin des temps; cet adverbial contribue aussi, comme le *grand aquilon*, à assombrir la tonalité du premier quatrain.

Le distique des vers 9-10, tout comme le premier hémistiche du vers 1, se caractérise par un langage moins nettement figuratif que celui du reste des quatrains initiaux et du quatrain final. Outre la rupture introduite par ses traits syntaxiques et par le fait qu'il substitue un axe spatial vertical (*de l'abîme profond jusqu'au plus haut du ciel*) à l'axe horizontal du premier quatrain (*mon nom aborde... vaisseau*), il se caractérise par une sorte d'impersonnalisation des protagonistes (sauf *moi*), cf. *Être...*, *rien...*; notons que, du point de vue prosodique, rien n'empêcherait d'avoir, par exemple, *Femme maudite à qui... nul, hors moi, ne répond.* Dans le cas du « tu », cette impersonnalisation crée un effet de « table rase », qui prépare la transfiguration du quatrain final.

Contrairement à l'approche indirecte des quatrains 1 et 2, dans le quatrain final les métaphores s'appliquent directement au « tu », d'abord par le biais d'une comparaison (*comme une ombre...*) qui, comme on l'a déjà vu, est proche des caractérisations du « tu » dans le second quatrain, et finalement par une identification immédiate (*Statue...*, *grand ange...*), qui le rapproche de la manière dont le « je » est traité au premier quatrain. Inversant le rapport entre les deux types de figures qui existait dans les premiers quatrains, les métaphores sont toutes explicitées au moyen de métonymies, surtout des synecdoques — *ombre à la trace éphémère*, *statue aux yeux de jais*, *grand ange au front d'airain*, sans oublier *d'un pied léger et d'un regard serein*. Plusieurs remarques de détail méritent d'être faites. Tout d'abord, *ombre* reste ambigu : ce peut être aussi bien l'ombre physique (que la *trace* redouble métonymiquement) que l'ombre, le fantôme d'un être mort. Le zeugma du vers 12 (*d'un pied léger et d'un regard serein*) est sans doute rendu possible, d'abord par le parallélisme interne des éléments coordonnés (syntaxiquement et sémantiquement, *léger* est à *pied* comme *serein* est à *regard*), et ensuite parce que *foules* est déjà métaphorique, ce qui facilite la violation des restrictions de sélection (*fouler du regard*). Il y a aussi un certain

parallélisme entre les rapports entre éléments dans ce vers et les rapports qui lient, d'une part *aborde... et fait rêver...* et, d'autre part, *vaisseau...*, dans le premier quatrain : dans un cas comme dans l'autre, deux éléments conjoints (*pied...* et *regard...*, *aborde...* et *fait rêver...*) sont rapportés tous deux à un troisième (*foules*, *vaisseau*) qui n'a de lien naturel, de prime abord, qu'avec un seul des deux. Outre les relations métonymiques notées, il y en a d'autres qui les recoupent obliquement, donnant à ce dernier quatrain une structure figurative très serrée : il s'agit du lien possible entre $trace_{11}$ et $pied_{12}$, et de celui entre $regard_{12}$ et $yeux_{14}$; cf. « la trace d'un pied », « le regard de ces yeux »; au dernier vers, les deux syntagmes équivalents, métaphores du « tu », sont également liés par des rapports métonymiques : *front* se rattache à *yeux* et à *regard*, par un rapport de contiguïté simple cette fois et non de synecdoque. Enfin, *d'airain* pourrait s'appliquer naturellement à *statue*; encore une fois, la prosodie permettrait *Grand ange aux yeux de jais, statue au front d'airain*. Nous avons donc, une fois de plus (et en plus du parallélisme noté plus haut entre *grand ange...* et *grand aquilon*$_4$), un effet de démultiplication des figures; la *statue* acquiert une propriété du vivant (les yeux noirs brillants), et l'*ange* acquiert une propriété de l'inanimé; le sonnet se clôt sur l'évocation de deux êtres intermédiaires entre le réel et l'irréel, entre la vie et la matière inerte.

Dans les quatrains 1 et 2, le poète promettait au « tu », pour un futur lointain, et de façon quelque peu condescendante (cf. le vers 8), un accès à l'immortalité, à la dimension mythique, qui était à la fois « déplacé » (s'appliquant au souvenir, non à l'être même), médiat (par sa dépendance de la survie de *mon nom*), hasardeux (cf. le conditionnel, *si mon nom...*), ambigu (*pendue... par un fraternel et mystique chaînon*), et un peu déplaisant (*fatigue...*, *rimes hautaines*). Dans le quatrain final, le poète représente, dans le présent, le « tu » comme un être mythique; de la dépendance, on passe à l'autonomie, de l'identification indirecte (par des comparaisons), à l'identification directe (métaphores), de l'incertitude à la certitude, de l'ambiguïté des sentiments à la sérénité. De « je te promets l'immortalité », on passe à « je te fais immortelle » (cf. l'*ange*). D'un autre côté, alors que, dans les quatrains 1 et 2, l'acte du « je » par lequel il promettait l'immortalité au « tu » était posé explicitement, l'acte correspondant reste ici implicite — il n'est donné que dans la structure même du

poème, et le « je » n'apparaît plus nommément dans ce dernier quatrain.

En même temps, le quatrain final, dont le « je » a donc disparu, tend à une certaine identification du « tu » au « je ». Nous avons déjà vu que, du point de vue syntaxique, le quatrain final présentait une sorte de synthèse des deux premiers. Sur le plan sémantique, il introduit aussi des équivalences entre le « je » et le « tu ». Le « tu » du quatrain final, comme le « je » des quatrains initiaux, se caractérise par une certaine « hauteur », ou plutôt par un certain détachement (cf. en face de *mes rimes hautaines, toi qui... foules... d'un regard serein...*). Il y a un mouvement de déplacement horizontal, comme un glissement, qui est commun au vaisseau de rêve du premier quatrain et à l'être qui, *comme une ombre à la trace éphémère, foules d'un pied léger...* Si le *vaisseau* fait penser à un vaisseau mythique et terrible (le Vaisseau Fantôme?), la *statue aux yeux de jais*, le *grand ange au front d'airain*, évoquent des êtres également mythiques et terrifiants (l'Ange Exterminateur, voire la Statue du Commandeur). Déjà, dans le distique, l'*Être maudit*, auquel *rien, hors moi, ne répond* dans l'univers entier, pouvait faire penser à la fois à Lucifer, à la femme réprouvée, et au poète maudit. On pourrait peut-être aller plus loin encore, et, cherchant entre la *statue*, l'*ange*, et le *vaisseau*, un lien métonymique et non plus métaphorique, voir dans cette statue et cet ange comme une figure de proue, qui contraste avec l'être modestement quoique fraternellement subordonné au « je » dans le second quatrain.

Table

Avant-propos 9

Musique

1. Contradictions du langage sériel 23
2. Fonction de la parole dans la musique vocale 41
3. Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy.. 70
4. Méthodes d'analyse en musicologie..... 100
5. Quelques remarques sur le rôle de la répétition dans la syntaxe musicale 135

Poétique

6. L'analyse structurale de la poésie 151
7. Un sonnet de Louise Labé 176
8. Sur un vers de Charles Baudelaire 200
9. Limites de l'analyse linguistique en poétique 210
10. « Je te donne ces vers... » 228

IMP. BUSSIÈRE SAINT-AMAND (CHER)
D. L. 4e TR. 1972 N° 3073 (1508)

DANS LA MÊME COLLECTION

Tzvetan Todorov
Introduction à la littérature fantastique
Poétique de la prose

Vladimir Propp
Morphologie du conte
Coll. Points

René Wellek et Austin Warren
La théorie littéraire

Paul Zumthor
Essai de poétique médiévale

André Jolles
Formes simples

Gérard Genette
Figures III

Langage, musique, poésie

Dix essais de sémiotique musicale et poétique, qui vont du descriptif — études de musiques de Debussy, de poèmes de Baudelaire et de Louise Labé — au théorique — les procédures d'analyse en musicologie, les rapports entre musique et texte dans la musique vocale, certaines contradictions de la musique sérielle, les problèmes de l'analyse structurale pour la poésie.

Unité méthodologique : ces textes témoignent d'une application systématique aux faits musicaux et poétiques de démarches et principes généraux inspirés de la linguistique structurale et générative — mais évitent le piège d'une transposition mécanique, en ces nouveaux domaines, de résultats spécifiques à la grammaire des langues naturelles.

Unité de contenu : tous ces essais sont centrés sur la reconnaissance d'un trait fondamental commun au langage musical et au langage poétique : le rôle que joue la projection répétée, sur la chaîne syntagmatique, de rapports d'équivalence (paradigmatiques).

A travers ces recherches, se dessinent les voies de la sémiotique esthétique de demain.

Nicolas Ruwet

Professeur de linguistique à l'Université de Paris VIII (Vincennes).

A publié Introduction à la grammaire générative *(1967) et* Théorie syntaxique et Syntaxe du français *(1972).*

Poétique

Au Seuil

Imprimé en France 11-72

Langage, musique, poésie

Dix essais de sémiotique musicale et poétique, qui vont du descriptif — études de musiques de Debussy, de poèmes de Baudelaire et de Louise Labé — au théorique — les procédures d'analyse en musicologie, les rapports entre musique et texte dans la musique vocale, certaines contradictions de la musique sérielle, les problèmes de l'analyse structurale pour la poésie.

Unité méthodologique : ces textes témoignent d'une application systématique aux faits musicaux et poétiques de démarches et principes généraux inspirés de la linguistique structurale et générative — mais évitent le piège d'une transposition mécanique, en ces nouveaux domaines, de résultats spécifiques à la grammaire des langues naturelles.

Unité de contenu : tous ces essais sont centrés sur la reconnaissance d'un trait fondamental commun au langage musical et au langage poétique : le rôle que joue la projection répétée, sur la chaîne syntagmatique, de rapports d'équivalence (paradigmatiques).

A travers ces recherches, se dessinent les voies de la sémiotique esthétique de demain.

Nicolas Ruwet

Professeur de linguistique à l'Université de Paris VIII (Vincennes).

A publié Introduction à la grammaire générative *(1967) et* Théorie syntaxique et Syntaxe du français *(1972).*

Poétique

Au Seuil

Imprimé en France 11-72

Langage, musique, poésie

Dix essais de sémiotique musicale et poétique, qui vont du descriptif — études de musiques de Debussy, de poèmes de Baudelaire et de Louise Labé — au théorique — les procédures d'analyse en musicologie, les rapports entre musique et texte dans la musique vocale, certaines contradictions de la musique sérielle, les problèmes de l'analyse structurale pour la poésie.

Unité méthodologique : ces textes témoignent d'une application systématique aux faits musicaux et poétiques de démarches et principes généraux inspirés de la linguistique structurale et générative — mais évitent le piège d'une transposition mécanique, en ces nouveaux domaines, de résultats spécifiques à la grammaire des langues naturelles.

Unité de contenu : tous ces essais sont centrés sur la reconnaissance d'un trait fondamental commun au langage musical et au langage poétique : le rôle que joue la projection répétée, sur la chaîne syntagmatique, de rapports d'équivalence (paradigmatiques).

A travers ces recherches, se dessinent les voies de la sémiotique esthétique de demain.

Nicolas Ruwet

Professeur de linguistique à l'Université de Paris VIII (Vincennes).

A publié Introduction à la grammaire générative *(1967) et* Théorie syntaxique et Syntaxe du français *(1972).*

Poétique

Au Seuil

Imprimé en France 11-72